Искусство иллюстрации
Точной формулы успеха не существует. Но, несомненно, существуют приемы или процедуры, которые значительно повышают вероятность успеха.
Искусство - не имитация или копирование реальности, но выражение индивидуальности художника, основанное на истине.
Изображения того или иного вида управляют нашей повседневной жизнью. Изображения визуализируют наше прошлое, настоящее и будущее. Благодаря искусству оживает несуществующее и глаз видит плоды воображения.
Искусство может отражать факты и вымыслы, истину или ложь, быть личным или безличным, динамичным или статичным, конкретным или абстрактным, отрезвляющим или воспламеняющим... Иными словами, искусство таково, каким вы захотите его сделать. В какой еше профессии вы найдете такую свободу?
Энарю Лумис
Искусство иллюстрации
ЭНДРЮ ЛУМИС
Искусство иллюстрации
КоЛибри
Москва
На этих страницах Эндрю Лумис (1892-1959), один из выдающихся художников-иллюстраторов Америки, а также один из лучших преподавателей рисунка и живописи, подробно освещает основы графического искусства. Отобрав все самое ценное из своего огромного творческого и педагогического опыта, Эндрю Лумис создал пособия, которые сохраняют актуальность на протяжении многих десятилетий и сами по себе являются арт-объектами.
Этим трудом я хочу внести свой скромный вклад в развитие иллюстрации как профессии, которую выбирают молодые американцы.
Я благодарен моей жене, Этель О. Лумис, за ценнейшую помощь в создании этой книги.
Оглавление
ВСТУПЛЕНИЕ..... 15
ПРИНЦИП ФОРМЫ КАК ОСНОВА ПОДХОДА..... 19
ГЛАВА 1. ЛИНИЯ
Семь основных функций линии..... 23
Линия - это не просто «обводка» предмета!. 24
Линия - это комбинация пропорции и воображения..... 25
Линия создает формальную композицию..... 26

27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
Определите уровень горизонта
на вырезке и поставьте фигуры в эту же перспективу.....41
Разные подходы к сюжету.....42
Перспектива сама по себе -способ создать разнообразие.....43
Как создать фокусную точку с помощью линии.....44
«Траектория взгляда» в композиции.....45
Приемы для привлечения внимания.....46
Привлечение внимания с помощью контраста линии или формы.....47
Влияние линии на эмоциональный отклик зрителя.....48
Плохая композиция вызывает негативный отклик у зрителя.....49
Разные виды виньеток.....50
Виньетка - это чистый дизайн.....51
Простые линии хорошо сочетаются с крющими черными пятнами.....52
Работа тушью с использованием пера и кисти.....53
Принцип построения рисунка пером.....54
В рисунке пером главным образом прорабатываются тени.....55
Этапы рисунка тушью.....56
Кладите штрихи по форме.....57
Декоративное решение с помощью линии....58
Кисть, примененная как перо.....59
Техника сухой кисти.....60
Добавление фактуры «брызг» к линейным материалам.....62
Сухая кисть и черный карандаш на зернистой бумаге.....63
Черная тушь, черный карандаш
и плакатные белила
на ракушечном картоне.....64
9
Эта комбинация дает новые возможности....65
Сангина на зернистом картоне.....66
Черный карандаш на зернистой бумаге.....67
Этапы рисунка.....68
Рисунок - это прежде всего демонстрация вашего мастерства.....69
Белый и черный карандаш на тонированной бумаге.....70
Плакатные белила и черная тушь
на серой бумаге.....71
Уголь на серой бумаге.....72
Сухая кисть и белила на серой бумаге.....73
Граттаж.....74
Картон Craftint.....76
ГЛАВА 2. ТОН
Основные свойства тона.....79
Основные степени контраста
между светом и тенью.....80
Четыре свойства тона - разъяснение.....81
Задание последовательных соотношений

между светом и тенью.....82
Понятие ключа и работа с тонами.....83
Простое упражнение
по соотношению тонов.....85
Тон и рисунок тональных пятен
в композиции.....86
Основные тональные схемы.....87
Как искать «корень» сюжета.....88
Если картина стоит того, чтобы ее рисовать,
она стоит того, чтобы ее спланировать.89
Планирование тональных отношений
с помощью эскизов.....90
Когда сюжет диктует структуру тона.....91
Четыре наброска, реализованные
как черно-белые этюды маслом.....92
Законченный этюд.....93
Давайте возьмем сюжет и проработаем его..94
Ваша задача - старушка.....95
ТЕХНИКА РАБОТЫ
С ТОНАЛЬНЫМИ МАТЕРИАЛАМИ 96
Формулируем подход.....97
Техника.....98
Детали.....99
Обработка контуров.....100
Где искать размытые контуры.....101
Объектив видит слишком много.....102
Глаз видит избирательно.....103
Подчеркивая плоскости и акценты.....104
Придание объемности слишком
однородным тонам.....106
Уточнение тона и соотношений
тональных пятен.....108
Подход «общего тона».....110
«Прямой» подход.....112
«Мягкий» подход.....114
«Хрупкий» подход.....116
«Граненая» проработка и другие методы.118
Проработка вдоль и поперек формы.....120
Лессировка.....121
ТОНАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ.....122
Уголь как тональный материал.....123
Уголь и мел на серой бумаге.....124
Другие материалы на серой бумаге.....125
Угольный карандаш как тональный
материал (гладкий бристольский картон).... 126
Угольный карандаш на обычном бристольском картоне.....127
Угольный карандаш
на иллюстраторском картоне.....128
Жидкая краска и сухая кисть.....129
Тушь как тональный материал.....130
Жидкая краска - один из лучших
материалов для репродукции.....131
Кроющая акварель как тональный
материал.....132
Черно-белая лессировка маслом.....133
10
ГОВАРД ПАИЛ.....134
Комментарии к теории подхода
Говарда Пайла.....136

Тональные наброски некоторых
работ Пайла.....139
Взаимоотношения тона и цвета.....140
Применение принципа формы.....141
Подготовка портфолио в тоне.....142
Подача работ.....143
ГЛАВА 3. ЦВЕТ
Новый подход Эндрю Лумиса.....145
Цветовой спектр в контексте светотени..146
ЦВЕТ.....147
Любой цвет зависит от окружающей среды.... 148 Самый насыщенный цвет - на
свету.....149
Локальный цвет - только часть цвета....150
Ищите цвет на краю освещенной части....151
Ограничения цвета, свойственные краскам.... 152 Гармонизация цвета с
помощью тонировки.... 153 Вариации палитры или цветового спектра.154
Четыре портрета в «тонированном» колорите.... 155 Не бойтесь серых цветов
натуры.....156
Колорит, построенный на сине-зеленых,
желтых и холодных красных тонах.....157
Написано с желтым тонирующим цветом....158
Цвет, использованный как тонирующий
в естественном окружении.....159
Цвет, его очарование и его действие ...160
Основные цветовые группы.....163
Основные цветовые группы - оттенки.....164
Выбор цветов и фон.....165
Что делать, если картина получается
бесцветной.....166
Эмоциональное воздействие цвета.....167
Цвет на открытом воздухе и в помещении.168
Как экспериментировать с цветом.....169
Проработанные экспериментальные этюды....170
Цветная проработка с черно-белой
фотографии.....171
Что такое красивый цвет и как его узнать.172
Нужно ли исключить черный?.....173
ГЛАВА 4. ПОВЕСТВОВАНИЕ
ЧТО ТАКОЕ ИЛЛЮСТРАЦИЯ?.....176
Основные этапы повествования 177
Постановка сюжета.....178
Эскизы обстановки.....179
Как черпать идеи из справочных
фотографий.....180
Наброски фигур на кальке.....181
Планирование драматического
действия и поз.....182
Определитесь с действием до того,
как подбирать модель.....183
Основная композиция.....184
Композиции на основе одного
из предыдущих набросков.....185
Проработка.....186
Использование фотоаппарата
для получения рабочего материала.....187
Масштабная ширма иллюстратора.....188
Искажения, вносимые фотоаппаратом.....191
Как компенсировать искажения,
внесенные фотоаппаратом.....192

Театр перед объективом.....193
Единый источник освещения
работает лучше всего.....194
Используйте фотоаппарат, чтобы
улавливать чувства и выражения лица 195
Изучение характера персонажа.....196
Выражения лиц и проявления характеров
бесконечно разнообразны.....197
Изображение убедительных эмоций.....198
Выражения лиц рассказывают историю.....199
Фон: что-то теряешь, что-то находишь....200
11
Примеры потери и приобретения за счет фона.....201
Где грань между полетом воображения и
фальшивкой?.....202
Никогда не гадай, если можешь выяснить.....203
Выдуманный сюжет -необязательно фальшивка.....204
Оригинальность кроется в замысле.....205
ГЛАВА 5. РОЖДЕНИЕ ИДЕЙ
Логический метод.....207
План работы над вопросником.....208
Поиск идей в базовых потребностях
человека.....209
Образец вопросника.....210
Примерные идеи на основе вопросника....211
Другой подход на основе того же
вопросника.....212
Разработка идей, апеллирующих
к базовым инстинктам.....213
Рисуйте, пока думаете, и думайте,
пока рисуете.....214
Ваши каракули оригинальнее
фотографий.....215
Учитесь делать наброски с натуры.....216
Вы достигаете того, что фотоаппарат
вам дать не может.....217
Чувство - ключевая нота иллюстрации....218
Психология в применении к обложкам
и календарям.....219
Психология применяется даже
в карикатурах.....220
Идеи в целом.....221
ГЛАВА 6. ОТРАСЛИ ИЛЛЮСТРАЦИИ
РЕКЛАМА В ЖУРНАЛЕ
224
Подход к созданию хорошей рекламной
иллюстрации.....225
Пользуйтесь своей свободой.....226
Типы журнальных объявлений.....227
Соотносите свою иллюстрацию со всем
объявлением.....234
Разработка «чувства согласованности»..235
Типичный заказ на рекламу для журнала..236
Типичный макет, полученный
из агентства.....237
Наброски композиции.....238
Окончательная композиция на основе
фотографий.....239
Готовая рекламная иллюстрация.....240

Каково будущее журнальной рекламы?....241
Развитие хорошего вкуса в области
журнальной рекламы.....242
БИЛБОРД.....243
Как билборд делится на плакаты
(постеры).....244
Типичные композиции для билборда.....245
Типичный заказ на билборд.....247
Наброски идеи.....248
Черно-белые репродукции этюдов,
сделанных в цвете.....249
Законченный билборд.....250
РЕКЛАМА НА СТЕНДАХ.....251
Стенды - реклама на месте продажи.....252
Разработка идей для стендов.....253
Виды стендов, изготавливаемых
типографским способом.....254
Работа с типографами -
изготовителями стендов.....256
РЕКЛАМНЫЕ КАЛЕНДАРИ.....257
Базовые инстинкты и потребности
в применении к календарям.....258
Все хорошее годится для календаря.....259
Основные требования к хорошей
иллюстрации для календаря.....260
Живопись для календарных репродукций...261
12
ЖУРНАЛЬНЫЕ И КНИЖНЫЕ ОБЛОЖКИ.....
Варианты компоновки обложек.....
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ЛИТЕРАТУРНЫМ
ПРОИЗВЕДЕНИЯМ.....
Что нужно журналам.....
Общие правила и их применение.....
Увлекательная, необычная композиция....
Стиль и техника в литературной
иллюстрации.....
Иллюстрации, которые «продают» рассказ.
Вопросник для начала работы
над иллюстрацией.....
Работа над типичной иллюстрацией
к рассказу.....
Миниатюрные наброски для иллюстрации .... Разработка полноразмерного
наброска ...
Фотография модели.....
Зарисовка с фотографии.....
Окончательная интерпретация.....
262
264
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276

277
278
Зарисовки голов для иллюстраций.....279
Поиски работы в области журнальной иллюстрации 280
ГЛАВА 7. ЭКСПЕРИМЕНТЫ И УЧЕБА
ЭКСПЕРИМЕНТЫ И УЧЕБА.....284
Поиски сюжетов для экспериментов и учебы.. . 285
Не позволяй карандашу лениться.....286
Как можно больше практикуйтесь
в рисовании голов.....287
Этюд - портрет старика.....288
Образец иллюстрации.....289
Наброски.....290
Живопись фигуры человека.....291
Этюд на пленэре, в цвете.....292
Этюд для портрета, в цвете.....293
ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.....294
ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ.....297
Вступление
Дорогой читатель!
Мои ранние труды получили столь теплый прием, что я надеюсь приветствовать многих читателей этой книги как старых друзей. Благоприятные отзывы на мою предыдущую книгу, «Рисование фигур и все, что можно из него извлечь» (Figure Drawing for АП It’s Worth), сподвигли меня продолжать работу, ибо специальность иллюстратора предполагает множество знаний и навыков и отнюдь не ограничивается рисованием людей. Одно дело - хорошо нарисовать фигуру, другое -поместить ее в убедительное окружение, заставить рассказывать историю, придать ей индивидуальность и драматический интерес. Короче говоря, сама по себе хорошо нарисованная фигура ничего не значит. Она должна служить достижению цели: убеждать покупателя приобрести товар; придавать реализм и выпуклость повествованию. Индивидуальность нарисованной фигуры должна так впечатлить зрителя, чтобы вызвать у него определенный эмоциональный отклик.
В этой книге представлено то, что, по моему опыту, является основой и фундаментом иллюстрации. Насколько мне известно, до меня никто не предпринимал попыток систематизировать и изложить эти основы. Поэтому я решил собрать все столь необходимые познания, черпая их из собственного опыта работы на поприще создания иллюстраций. Я постараюсь ясно изложить основные принципы, которые относятся скорее к рисунку в целом, чем к рисованию конкретных фигур или других объектов. Я предполагаю, что мои читатели уже умеют неплохо рисовать и имеют некоторую подготовку в этой области. Поэтому данная книга не может служить пособием для ранних опытов начинающего и не будет полезна тем, для кого рисование лишь хобби. Она предназначена для тех читателей, которые собираются стать художниками и готовы приложить все усилия и все усердие, которых требует эта профессия. Достигнуть успеха в искусстве нелегко; для этого недостаточно просто чиркать карандашиком в свободное время. Никакой дар или талант, даже огромный, не избавляет от необходимости знать азы, усердно практиковаться и усердно трудиться. Я не утверждаю, что любой человек может рисовать или писать красками. Я утверждаю вот что: любой, кто умеет рисовать или писать красками, сможет усовершенствовать свое умение, если приобретет дополнительные знания.
Предположим, следовательно, что вы уже обладаете некоторыми навыками и желаете применить их на практике. Вы хотите знать, с чего начать. Вы хотите иллюстрировать рассказы, создавать рекламные изображения для журналов и билбордов, оформлять витрины, календари, журнальные и книжные обложки. Вы не хотите упускать ни единого шанса на успех.
Не будем сами себя обманывать. Сразу скажу прямо, не таясь: точной формулы успеха не существует. Но, несомненно, существуют приемы или

процедуры, которые значительно повышают вероятность успеха. Формула успеха могла бы существовать, если бы в его достижении не играли такую большую роль характер человека, его технические познания и способность испытывать и передавать чувства. По этой причине искусство невозможно свести к точным, безличным формулам. Если изъять из творчества фактор личности, само существование искусства станет бессмысленным. В сущности, самовыражение личности и есть величайшая ценность искусства - то, что всегда будет отличать его от создания картинок механическими способами. Я ничего не имею против фотографии. Но утверждаю, что при всем техническом совершенстве ее подлинная ценность - в индивидуальном восприятии фотографа, а не только в отточенности техники. Если бы искусство заключалось в совершенстве точной передачи деталей, фотоаппарат заменил бы художников. Но пока фототехника не обзавелась чувствами и индивидуальностью восприятия, не научилась отличать важное от неважного, художник будет незаменим. Фотография вынужденно запечатлевает и плохое, и хорошее - воспроизводит и нужное, и ненужное, то есть никак не окрашенное чувствами, буквальное подобие того, что поместили перед объективом.

Я хотел бы донести до каждого читателя следующее: иллюстрация - это жизнь в вашем восприятии и в вашей интерпретации. Это - полученное вами художественное наследие и качество, которое будет самым важным в вашей работе. Постарайтесь никогда его не терять и не позволяйте чужому восприятию подавлять ваше собственное. В том, что касается вас и вашей работы, жизнь - это линия, тон, цвет и замысел плюс ваши чувства и мысли о происходящем. Таковы инструменты, с которыми мы все работаем и которые, надеюсь, вы освоите с моей помощью. Вы будете работать с этими инструментами так,

как сочтете нужным, но я питаю надежду, что из этой книги вы почерпнете дополнительные знания о том, как их использовать.

В начале собственного творческого пути я чувствовал, как не хватает мне именно такой помощи. Эта потребность все еще не удовлетворена, и потому я взялся за перо. Мои литературные способности в данном случае не имеют значения -их можно оставить за кадром. Нас с вами роднит убеждение, что вещи, о которых я буду говорить, чрезвычайно важны для нас обоих и для нашего общего успеха (потому как я сам не намерен оставлять карьеру художника). Я и вам желаю успеха - так же горячо, как себе, - ради процветания нашего общего ремесла, которое важнее нас.

Поскольку иллюстрация служит выражению чувств, она также - преображенная мысль. То есть мысль, преображенная в иллюзию реальности. Допустим, я говорю о некоем человеке, что у него лицо жесткое, как кремень. У вас в голове тут же возникает мысленный образ. Но еще не четкий, не ясный. Эта жесткость лица - подсознательная интерпретация ваших чувств - должна сочетаться с реалистическим представлением. В результате получится не копия фотографии и не портрет живой модели. Результатом будет преобразование вашего индивидуального восприятия в человеческое лицо. Именно для этого вы работаете с инструментами - линией, тоном и цветом. Если бы вы не испытывали чувств, то вряд ли смогли бы изобразить человека, соответствующего такому описанию.

Рисовать, чтобы точно скопировать действительность, бессмысленно. В этом случае лучше уж воспользоваться фотоаппаратом. Рисование как способ выражения чувств - оправдание существования искусства, причина, по которой фотографы до сих пор не вытеснили художников. Многие арт-директора говорили мне, что пользуются фотографиями лишь из-за того, что доступная им продукция художников весьма посредственна. Спрос на качественные рисунки намного превосходит предложение. Поэтому рекламная индустрия вынуждена пользоваться фотографиями. Очень редко бывает, что арт-директор предпочтет фотографию хорошему рисунку. Трудность заключается в том, чтобы найти достаточно хороший рисунок.

Если мы стремимся к прогрессу в нашей сфере, желая, чтобы объем качественных иллюстраций хотя бы сравнялся с объемом используемых фотографических изображений или насытил тот спрос, который, безусловно, существует, то мы достигнем этой цели не подражанием фотографии и даже не развитием технических навыков. Мы
достигнем ее, если художники будут задействовать свое воображение. И еще мы достигнем ее через большую свободу техники - в том случае, если уйдем от простого фотографического изображения действительности и будем ярче выражать свою индивидуальность. Бессмысленно пытаться конкурировать с фотоаппаратом там, где он сильнее. Мы не сможем превзойти его в точности изображения деталей. В отношении простого тона и локального цвета мы мало что можем добавить по сравнению с фотографией. Но можем добавить бесконечно много в том, что касается подлинной ценности произведения изобразительного искусства.

Без сомнения, подлинная ценность рисунка кроется во всем том, чего фотообъектив сделать не может. Обратим же внимание на замысел, свободу технических приемов изображения, характеры, драму, изобретательность композиции, фокус и размывку контуров, отодвигание на второй план неважного и подчеркивание важного. Пусть в нашем рисунке выражаются чувства, которые, к сожалению, отсутствуют в фотографической иллюстрации. Плод наших трудов должен так же разительно отличаться от фотографии, как отличается индивидуальный почерк от печатного шрифта. Если мы сделаем рисунок, его тон и цвет крепким и убедительным, можно считать, что победа за нами. Тогда нас уже ничто не остановит - в эту минуту публика поймет, насколько произведение искусства превосходит фотографию. Рисунок, тон и цвет лишь инструменты, отправная точка. Их наличие ожидаемо и принимается как должное. А вот то, что мы сделаем сверх этого, и определит, как далеко мы продвинемся в искусстве иллюстрации.

Процесс рисования как таковой не слишком сложен. Рисовать - обычно значит намечать контуры в правильной пропорции и на правильном расстоянии друг от друга. Расстояния можно измерить, и для этого существуют простые приемы и средства. Любую линию, очерчивающую контур, можно провести правильно. Можно скопировать изображаемое методом квадратов, измерить его на глаз или спроецировать и таким образом получить рисунок. Но настоящее рисование - это интерпретация, отбор. Это мнение, которое выражается в выборе контура, несущего в себе наибольший смысл. Иногда это значит выбрать контур, который вовсе не соответствует реальному, но передает красоту, характер и очарование изображаемого предмета. Пока художник не начал мыслить контурами - думать, как выразить линиями то, что он хочет сказать, - он недалеко ушел от пантографа, проектора и других механических

устройств. Как может художник творить, если он полностью зависит от подобных приспособлений? Если он прибегает к ним вместо того, чтобы выразить себя в рисунке, он фактически расписывается в неверии в собственные творческие силы. Художник должен понимать: собственная интерпретация, хотя и не буквальная, не точная, - его единственная возможность быть оригинальным и превзойти тысячу других рисовальщиков, которые точно так же умеют пользоваться техническими приборами. Даже плохой рисунок, демонстрирующий изобретательность автора и толику оригинальности, лучше ста картинок, обведенных по контуру или проекции.

Если в моей книге содержится ценное зерно, я почерпнул его из своего опыта работы иллюстратором и из общения с другими людьми, работающими в этой отрасли. Разумеется, я ограничен рамками личного кругозора. Но, поскольку основы, на которых базируется моя работа, те же, что используются другими художниками, это значит, что мы не слишком отклоняемся от общей цели. Поэтому я использую в книге собственные творения - не как образцы для подражания, но как материал для

демонстрации базовых элементов, которые, как я уверен, должны лежать в основе любой успешной иллюстрации. Я покажу вам средства самовыражения, а не его результаты, следовательно, у вас останется свобода выражения своего «я».

Мой подход бесконечно далек от теории, которая гласит, что учиться можно методом подражания. Поэтому он весьма далек и от подхода традиционных учебников по изобразительному искусству. Мы не будем использовать в качестве примеров рисунки старых мастеров, ибо, говоря откровенно, нам почти ничего не известно об их методах и процедурах. Гениальные картины и рисунки можно увидеть повсюду; я уверен, что и у каждого из вас есть целая коллекция альбомов по искусству. Но, если я не смогу объяснить, как именно художник эпохи Возрождения пришел к созданию своей великой картины, я не дам вам ничего ценного. Я, скорее всего, не смогу предоставить вам даже анализ его работы, ведь вы можете проанализировать картину с тем же успехом, что и я. Метод и процедура - единственная надежная основа обучения, ибо без них у творческих способностей нет ни единого шанса. Я не посмел включить в свою книгу даже работы современных иллюстраторов, поскольку каждый из них с бесконечно большим успехом может говорить сам за себя. Я также оставлю за кадром свои прошлые достижения - нас интересует не столько то, что сделал я, сколько то, что собираетесь делать вы, вооружившись теми же инструментами. Лишь один путь открыт мне, если я желаю оставаться на твердой почве, - поделиться с вами своим опытом в надежде, что он имеет какую-то ценность. Таким образом, вы сможете выбрать то, что ценно для вас, и отбросить то, с чем не согласны.

Логически искусство иллюстрации начинается с линии. В линии кроется бесконечно большее, чем может даже предположить неспециалист, и поэтому мы должны первым делом расширить свое понятие о ней. Сознательно или нет, линия участвует во всех этапах создания рисунка и играет важнейшую роль. Кроме того, что линия очерчивает контур, она также служит первым подходом к замыслу рисунка, и непонимание ее истинной роли может сильно помешать успешному завершению работы. Поэтому наша книга начнется с рассмотрения линии.

Затем мы поговорим о тоне. Тон - основа отображения формы во всей ее весомости. Кроме того, тон - основа трехмерного эффекта формы в пространстве. Нельзя создать правдивое изображение, если плохо понимаешь, что такое тон. Линия и тон взаимозависимы, и соотношение между ними также следует понимать.

К линии и тону добавляется цвет. И снова они становятся неразделимы, поскольку истинный цвет почти всецело зависит от хороших тональных соотношений. Мы можем нарисовать иллюстрацию с помощью одних только линий, и она будет законченным произведением изобразительного искусства. Но стоит выйти за пределы линии как исключительно контура - и нам придется иметь дело со светом и тенью, то есть с тоном. И мы тут же погружаемся в сложные законы природы, ведь форма предмета является нам лишь с помощью света и тени, или тональности. Следующий шаг, от тона к цвету, гораздо менее радикален, так как тон и цвет тесно связаны.

Предположим, что мы усвоили основные понятия - линии, тона и цвета. После этого нам предстоит изучить еще очень многое. Линия, тон и цвет должны объединиться, служа одной цели - созданию рисунка. Есть еще расположение и представление изображаемых предметов -они даже более важны, чем тема рисунка. Хорошего рисунка не будет без организации расположения тональных масс, или тональной мозаики тональных пятен. К созданию хорошего рисунка мы и будем стремиться.

Кроме чисто технического отображения есть еще драматическая интерпретация. Подытоживая весь процесс, можно сказать, что иллюстратор

держит в руках зеркало, отображающее жизнь, и выражает свои чувства по ее поводу. Художник может нарисовать вазу с цветами, и она будет прекрасна,

но этот рисунок даже с натяжкой нельзя назвать иллюстрацией. Иллюстрация должна отображать эмоции: не только нашу жизнь и нашу деятельность, но и наши чувства по поводу первого и второго. Поэтому часть моей книги будет посвящена тому, как «рассказывать историю».

Кто хочет быть иллюстратором, должен порождать идеи. Иллюстрация должна черпать в психологии познания о базовых стимулах и выражать идеи, которые обращаются к личности читателя и вызывают у него определенный отклик. Нам следует также понимать, каким образом развитие идей лежит в основе рекламы, - тогда мы сможем найти применение своей работе и в этой области с ее специфическими потребностями. Так что часть моей книги будет посвящена и рекламной индустрии.

И наконец, мы должны разделить различные области применения своих сил и соответствующие им различные подходы, каждый из которых ориентирован на конкретную цель. В каждой области существует свой базовый подход, и успешно работающий художник должен владеть этими подходами. Одно дело - нарисовать плакат, который будет висеть на улице, другое - рекламное объявление для журнала. Я надеюсь дать вам ясное представление и об этом аспекте работы.

Поговорим мы также и об экспериментировании, об изучении, которые могут дать вам так много для достижения успеха - или не дать вообще ничего. Экспериментирование и изучение могут придать вашей работе несравненную свежесть и продвинуть ее вперед; именно они поднимают вас из колеи ежедневной рутины, и благодаря им вы оказываетесь на голову выше своих коллег. Это - самый большой секрет успеха.

Я искал как мог истины, на основе которых художник должен строить свою работу. И эти истины я организовал в нечто, названное мною принципом формы. Принцип формы содержит в себе всю основу моего подхода к материалу этой книги. Истины, о которых идет речь, существовали задолго до меня и будут существовать, когда меня не станет. Я просто попытался собрать их воедино. Они присутствуют в любом достойном произведении искусства и должны лежать в основе всего, что делаете вы. Они проистекают из законов природы, которые я считаю единственно возможным фундаментом для такой книги, как моя. Приступим же к работе.

Принцип формы как основа подхода

Независимо от сюжета, над которым работает художник, и материала, который он использует, существует лишь одна прочная основа подхода к реалистической интерпретации жизни, то есть реалистической интерпретации природных форм. Не могу утверждать, что я открыл истины, на которые опирается этот подход. Их можно увидеть в любых хороших произведениях искусства. Они существовали задолго до меня и будут существовать, пока существует свет. Я лишь попытаюсь упорядочить их, чтобы они могли быть полезными вам в учебе и работе. Я дал название этим законам: принцип формы. Он - основа всего, о чем идет речь в этой книге; надеюсь, вы возьмете его на вооружение и будете использовать всю оставшуюся жизнь.

Начнем с определения.

Принцип формы - это изображение формы в текущий момент во всех аспектах: в аспекте ее освещения, структуры и фактуры; а также ее истинные взаимоотношения с окружающей средой.

Рассмотрим, что это значит. Любой изобразительный эффект, создающий убедительную иллюзию природной формы, в первую очередь показывает, как на нее падает свет. Без света для нас как художников форма перестает существовать. Первый закон принципа формы звучит так:

Прежде всего нужно установитъ природу освещения, ибо его характеристики, особенности и направление, в котором падает свет, определяют внешний вид формы.

Поскольку невозможно изобразить форму без света, природа формы проявляется за счет света. Яркий свет создает четко разделенные свет,

полутон и тень. Рассеянный свет, например свет неба в пасмурный день, дает постепенный переход от света к тени. Освещение в мастерской имеет примерно тот же эффект: искусственный свет дает четкость, а естественный северный свет - мягкие градации.
Это приводит нас ко второму закону:
Самые освещенные части формы будут на поверхностях, которые почти перпендикулярны направлению света. Поверхности с полутоном -те, которые располагаются под косым углом к направлению света. В тени будут те поверхности, которые ложатся вдоль направления
света или развернуты от него - там, куда не достает свет изначального источника освещения. Отбрасываемые тени - результат того, что свету преградили дорогу; силуэт преграждающего предмета проецируется на другие поверхности. В рассеянном свете нет или почти нет падающих теней. В ярком или прямом освещении падающие тени будут всегда.
Теперь вы понимаете, что вид освещения изначально формирует ваш подход к сюжету и эффект, который будет показан в законченной работе. Свет без четкого контраста, рассеянный или заливающий все, будет наиболее сложным. Для броского эффекта используйте прямой свет. Для мягкости и простоты - потолочный свет или освещение через стеклянную крышу. Прямой свет дает контраст, потолочный - близкие друг к другу тона.
Прямой свет создает много отраженного света, и это наиболее заметно в тенях. Интенсивность отраженного света, доходящего до тени, задает ее тон. Все, на что падает свет, становится вторичным источником отраженного света и освещает затененные поверхности по тому же принципу, что и первичный источник, -наиболее ярко на плоскостях, перпендикулярных этому отраженному свету.
Свет действует всегда одинаково. Он ложится на верхние поверхности прямо и ярко, а потом обтекает форму и продолжает движение, насколько его хватает. Однако, поскольку источник света в тени менее ярок, отраженный свет в тени никогда не может быть ярче, чем первичный. Поэтому ни одна область в тени не может иметь такой же светлоты, как поверхность того же предмета на свету.
Это упущение - самая частая причина неуспеха картин. И свет, и тень нужно упрощать и писать с наименьшим возможным количеством тонов. Задача заключается в том, чтобы сохранить целостность света с одной стороны и тени - с другой стороны как отдельных групп тональных пятен. Если свет и тень не разделены таким образом, сам предмет теряет целостность и объем даже при самом проработанном рисунке и моделировке формы. Часто картины обречены на провал еще и потому, что не используется простое освещение.
Несколько источников света

сразу разрушают соотношение света и тени. Полутон и тень, вместо того чтобы выявить особенности формы, теряются в дополнительном свете, и выходит каша из промежуточных тонов, бликов и акцентов. В тени никогда не может быть белого. На свету практически никогда нет черного. Самый надежный подход - сделать все освещенные поверхности чуть светлее, чем вам кажется, а все, что в тени, - чуть темнее. Скорее всего, результат будет лучше, чем если вы поступите наоборот.
Все предметы в композиции должны выглядеть как освещенные одним и тем же источником света и должны бытъ связаны освещением друг с другом.
Это не значит, что свет не может падать в нескольких направлениях: например, свет вокруг лампы, свет из двух окон, отраженный свет и т. д. Но освещение в картине должно передавать подлинный эффект света, то есть свет солнечный, потолочный, лунный, сумеречный, искусственный и его верные соотношения. Сделать это правильно можно только одним способом. Изучите световой эффект в природе или сделайте фотографию, которая его передаст. Подделать его невозможно. Неестественное освещение перечеркивает все достоинства картины.

Все предметы в определенном освещении соотносятся друг с другом по тону. Если эти соотношения не выдержаны, форма не может быть правдоподобной. У всего есть локальный тон, то есть тон самого предмета, который занимает определенное место на шкале от белого до черного. Яркий свет может поднять тон, а тусклый - понизить. Но свет поднимает или понижает все остальные тона соответственно, удерживая тон предмета в постоянном соотношении с другими тонами. В любом свете предмет будет в определенной степени светлее или темнее соседнего предмета. Например, рубашка мужчины может быть в определенной степени светлее, чем его костюм. При любом свете эти отношения сохраняются. Следовательно, мы не можем изменить уровень контраста между этими тонами, независимо от того, будут ли предметы располагаться на ярком свету или в густой тени. Задача в том, чтобы поднять или опустить оба тона, но сохранить - приближенно - эту разницу в контрасте. Соотношения между предметами сохраняются всегда - как на свету, так и в тени.

Единственный источник света наиболее подходит для наших художественных задач и дает наилучший эффект. Он также дает нам отраженный свет. Можно использовать рефлектор (обычно
белый картон), чтобы красиво отразить основной свет. Это делается при работе над тенью.

Тональные соотношения лучше всего видны при естественном свете. Солнечный, дневной свет - оптимальное освещение для пластической моделировки формы. Никакие осветительные ухищрения его не заменят. Моделировка выглядит неестественной и утрированной, если взяты неправильные тональные соотношения.

Если мы утрируем тона для передачи объемности формы, у нас на это уходит весь (довольно ограниченный) тональный диапазон. Тогда не останется запаса необходимых для тени плотных тонов. Картина становится тусклой и безжизненной, потому что в ней использованы тона, которых не может быть на свету и которые не связаны друг с другом. Существует и противоположная проблема - когда мы берем в тени слишком светлые тона, которых там быть не может. Теряется общее соотношение между всеми освещенными массами и всеми массами в тени.

Объемность предмета создают не случайные, мелкие формы на поверхности, а основная, общая форма.

Чтобы сохранить ощущение объема, нужно подчинить мелкие, сложные формы основной.

Складки, например, могут испортить и «раздробить» форму под ними. Рисуйте только те складки, которые выражают природу формы и естественное поведение ткани. Не вырисовывайте каждую складку только потому, что ее видно на натуре или фотографии.

Лучшие картины построены на нескольких простых тонах.

Об этом мы поговорим позже.

Картину создает композиция, а не сюжет или материалы.

Любой сюжет можно изобразить красиво благодаря композиции и дизайну. Композиционное решение важнее, чем сюжет картины.

Одной и той же форме можно дать множество интерпретаций, если хорошо подумать о возможных вариантах освещения. Не каждое сгодится. Попробуйте разные виды освещения и выберите лучшее.

Пейзаж, исполненный красоты при утреннем или вечернем освещении, может быть тусклым и неинтересным в полдень. При плохом освещении очаровательная головка может показаться уродливой. Лучший метод - всегда выбирать освещение, которое создает простые, крупные массы, а не делает их раздробленными из-за изощренного рисунка светотени.

ПРИНЦИП ФОРМЫ

Свет и тень создают композицию сами по себе. Переплетения света и теней могут сделать самый незатейливый сюжет красивым и гармоничным.

Тональные отношения между предметами также формируют композицию.

Например, темные и светлые предметы на сером фоне уже представляют собой определенный дизайн. Можно поместить предметы на близком по тону или контрастном фоне: в первом случае тона дополняют, а во втором - подчеркивают друг друга. Композиция сюжета - это разработка тональных соотношений между различными элементами изображения. Это создает «рисунок» тональных пятен, к которому добавляется светотень.
Все картины базируются либо на соотношениях светлых, промежуточных и плотных тонов, либо на линейной композиции.
Любая картина - это либо тональная, либо линейная композиция. Их можно сочетать, но обойтись сразу без обоих нельзя. Невозможно создать ощущение реальности без понимания того, как работают тональные отношения.
Линия - это контур. Тон - это объем, пространство, третье измерение. Постарайтесь это хорошо осознать.
Невозможно прорисовать все части картины одинаково четко и при этом создать ощущение трехмерного пространства.
В природе контур то приобретает четкость, то размывается, то переплетается с другими элемен
тами. Если все контуры одинаково четкие, они читаются как часть плоскости картины и пропадает ощущение глубины и пространства. Подробнее о контурах позже.
Эти основные законы не зависят от материалов, выбранных художником.
У каждого материала свои особенности. При владении принципом формы остается освоить только специфику материала. Научиться создавать размытые и четкие контуры, свет, полутень и тени в этом конкретном материале - всего лишь дело техники. Принципы передачи формы всегда одни и те же.
Самая плотная часть тени там, где она граничит со светом - между полутоном поверхности на свету и рефлексом в самой тени.
Иллюстраторы называют это «рубчик» или «бугор», и он - самая важная часть*. Он делает тень светящейся, а форму - объемной.
Принцип формы - это согласование всех факторов, которые относятся к линии, тону и цвету.
В основе этой книги лежит принцип формы, поскольку он влияет на все, что вы увидите и сделаете в сфере иллюстрации. Мы узнаем, что он означает в применении к различным проблемам. Рекомендую почаще вспоминать основные законы, потому что в них кроется ключ к решению большинства стоящих перед вами задач.
Начнем же с линии!
* Автор имеет в виду понятие core shadow — место, где луч света падает параллельно поверхности. На русский язык это переводится как основная тень, собственная тень или терминатор. «Рубчик», или «бугор», — профессиональный сленг 50-х годов, ныне вышедший из употребления. (Примеч. перев.)

линия
У линии
СЕМЬ ОСНОВНЫХ ФУНКЦИЙ:
1. Воплотить свою собственную красоту
2. Разделить или ограничить участок
или пространство
3. Выразить мысль или изобразить символ
4. Дать определение форме с помощью
кромки или контура
5. Поймать взгляд и повести его
в определенном направлении
6. Создать градацию тона
7. Создать композицию или ритм
^75^
IIIIIMN

Это может показаться элементарным, но мы начнем книгу с самого простого способа что-либо изобразить - с линии. Для художника линия представляет собой гораздо больше, чем для непрофессионала. Для кого-то линия просто след на бумаге - от карандаша или ручки. У истинного художника линия может достигать головокружительных высот, требовать виртуозных навыков и передавать безмерную красоту. В развитии человечества линия значила не меньше, чем огонь или пар. У любой линии должна быть четко определенная функция и задача. Я хочу, чтобы вы думали о линии в этом контексте. Отныне все, что вы будете делать в искусстве, хорошее или плохое, будет иметь определенное отношение к линии. Вы можете сделать линию своим союзником или упустить ее важность как инструмента. Но если вы не уделите линии должного внимания, ваши работы никогда не станут хороши. В любом случае линия будет постоянным элементом ваших работ. От нее никуда не деться.
Посмотрим же, как ее использовать.
23
*
ЦЕЛЬ Этой Книги - ПРОДОЛЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭЛЕМЕНТАРНЫХ ОСНОВ, ОПИСАННЫХ В КНИГЕ «РИСОВАНИЕ ФИГУР И ВСЕ, ЧТО МОЖНО ИЗ НЕГО ИЗВЛЕЧЬ». ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ, ЧТО У ВАС ЕСТЬ ПОЗНАНИЯ В ОБЛАСТИ ПРОПОРЦИЙ И КОНСТРУКЦИИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА.
LK.(2
ВОРЧЕСТВО НАЧИНАЕТСЯ С ТВОРЧЕСКОГО ПОДХОДА к ЛИНИИ. ОРИГИНАЛЬНУЮ ЛИНИЮ можно ПОЛУЧИТЬ, только ЕСЛИ ОНА ИСХОДИТ от ВАШЕГО ВИДЕНИЯ, ОТ ТОГО, ЧТО ВЬI ХОТИТЕ ВЫРАЗИТЬ В КАРТИНЕ. БУКВАЛЬНОЕ КОПИРОВАНИЕ КОНТУРА, СПРОЕЦИРОВАННОГО ИСКУССТВЕННЫМИ СРЕДСТВАМИ, ТОЛЬКО ПОДАВИТ САМОЕ ЦЕННОЕ - ВАШУ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ. РИСУЙТЕ С ФОТОГРАФИЙ ТАК ЖЕ, КАК И С НАТУРЫ. РАБОТАЙТЕ СМЕЛО И ДЕЛАЙТЕ РИСУНОК СВОИМ.
* ЛИНИЯ - Это НЕ ПРОСТО «ОБВОДКА» ПРЕДМЕТА!
24
ЛИНИЯ - ЭТО КОМБИНАЦИЯ ПРОПОРЦИИ И ВООБРАЖЕНИЯ
СОЗДАНИЯ РИСУНКА ГОЛОВЫ МОЖНО НАЙТИ В МОЕЙ
КНИГЕ «ЗАБАВЫ с КАРАНДАШОМ» (fUN WITH A PENCIL).
Я ХОЧУ, ЧТОБЫ ВЫ НАУЧИЛИСЬ СТРОИТЬ РИСУНОК ФИГУРЫ В ПРАКТИЧЕСКИХ, ПРОФЕССИОНАЛЬнЬiХ ЦЕЛЯХ. РАБОТАЙТЕ!
25
ЛИНИЯ СОЗДАЕТ ФОРМАЛЬНУЮ КОМПОЗИЦИЮ
ПУНКТИРНЫЕ ЛИНИИ ОБОЗНАЧАЮТ ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЕНИЯ.
КЛЮЧ К ФОРМАЛЬНО-ГЕОМЕТРИЧЕСКОМУ РАЗДЕЛЕНИЮ
диагонали могут разделять НАДВОЕ ЛЮБОЙ ПРЯМОУГОЛЬНИК.
РАЗДЕЛЕНИЕ С ПОМОЩЬЮ ДИАГОНАЛЕЙ, ВЕРТИКАЛЕЙ И ГОРИЗОНТАЛЕЙ ДАЕТ НЕОГРАНИЧЕННЫЕ ВАРИАНТЬi КОМПОЗИЦИИ. ПОПРОБУЙТЕ.
можно вьiбрать любые точки; не забудьте, что Диагонали надо провести через все точки, КОТОРЫЕ РАСПОЛОЖЕНЫ СИММЕТРИЧНО ОТНОСИТЕЛЬНО ДРУГ ДРУГА.
формальная геометрия дает КОМПОЗИЦИИ ЦЕЛОСТНОСТЬ.
эта страница показывает взаимосвязь КОМПОЗИЦИИ И ЛИНИИ. ЕСЛИ ПЛОСКОСТЬ КАРТИНЬi РАЗДЕЛИТЬ СИММЕТРИЧНЫМИ ЛИНИЯМИ, композиция будет формальной, значит, разделение плоскости не нА РАВНЫЕ, СИММЕТРИЧНЫЕ ФИГУРЬi, А НА РАЗЛИЧНЫЕ ДАЕТ НЕФОРМАЛЬНУЮ КОМПОЗИЦИЮ. КОМПОЗИЦИЯ МОЖЕТ БЬIТЬ ТОЛЬКО ОДНОГО ТИПА -формальная или неформальная.
26
ЛИНИЯ СОЗДАЕТ НЕФОРМАЛЬНУЮ КОМПОЗИЦИЮ
СОЧЕТАНИЕ ВЕРТИКАЛЬНЫХ
И ГОРИЗОНТАЛЬНЫХ ЛИНИЙ С КРИВЫМИ
ПЕРЕКРЫТИЕ ОВАЛОВ ПЕРЕКРЫТИЕ КРУГОВ ПЕРЕКРЫТИЕ КВАДРАТОВ
ПЕРЕКРЫТИЕ ТРЕУГОЛЬНИКОВ
ПЕРЕКРЫТИЕ РАДИУСОВ ПЕРЕКРЫТИЕ ВОЛНИСТЫХ ПЕРЕКРЫТИЕ УГЛОВ
ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ЛИНИЙ
ПЕРЕКРЫТИЕ СПИРАЛЕЙ ПЕРЕКРЫТИЕ ПРЯМОУГОЛЬНИКОВ ГОРИЗОНТАЛИ И ВЕРТИКАЛИ

27
ПЕРВЫЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ: ПЕРЕКРЫТИЕ ЛИНИИ И УЧАСТКОВ
ЛЮБАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТРОИТСЯ ПО ПРИНЦИПУ ПЕРЕКРЬiТИЯ УЧАСТКОВ, ФОРМ И КОНТУРОВ. ПОСКОЛЬКУ ЛИНИЯ - НАШ ПЕРВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ДЛЯ ИХ ОПРЕДЕЛЕНИЯ, РАССМОТРИМ ЛИНЕЙНУЮ КОМПОЗИЦИЮ В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ. ДЛЯ ЭТОГО МНОГО СПОСОБОВ. ПРИСТУПИМ!
Природа - это огромная панорама контуров и пространств. Все в ней - формы и глубина. Если вырезать прямоугольное отверстие в куске картона и посмотреть сквозь него, природа покажет нам картину. Вид, ограниченный прямоугольником, превращается в ряд участков и контуров. Мы всегда присматриваемся к этому разделению пространства и размещению контуров, потому что это основа любого изобразительного подхода. Новички беспорядочно щелкают фотоаппаратом. Художник стремится скомпоновать натуру. При художественном подходе практически все
что угодно может служить материалом для картины, потому что при любом сюжете картину формируют дизайн и композиция. Вырежьте из картона видоискатель. Отверстия 8х10 см вполне достаточно. Посмотрите сквозь него. Набросайте в малом формате линейные композиции, которые вам видны. Первый определитель вашего творческого потенциала - способность чувствовать композицию.
Пройдитесь по дому или участку с небольшим альбомом для набросков. Не ходите дальше, пока не набросаете 10-20 композиций.
28
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕРВОЙ ФУНКЦИИ ЛИНИИ - САМОДОСТАТОЧНОСТИ - в композиции
29
МОЖНО ОСНОВАТЬ КОМПОЗИЦИЮ НА БУКВАХ И СИМВОЛАХ
30
МОЖНО ОСНОВАТЬ КОМПОЗИЦИЮ НА ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФИГУРАХ
31
ПРИНЦИП РЫЧАГА И ТОЧКИ ОПОРЫ в композиции
Для эстетичности элементы композиции должны выглядеть приятно уравновешенными в рамках картинной плоскости. Равновесие нарушено, когда хочется передвинуть границы композиции, добавить места в картину или, наоборот, отрезать часть. Это наш главный ориентир, потому что в композиции нет абсолютных правил. Определяющее правило: участки и пространства должны быть самые разнообразные, без повторений в размере или очертании (за исключением строгих формальных,
симметричных композиций). Если две формы одинаковы, перекройте одну другой, и это изменит контуры. Разнообразие - соль композиции. Легкая масса уравновешивает тяжелую, если находится дальше от точки опоры, т. е. середины «рычага». Баланс светлых и темных пятен, а также их расположение и сравнительные размеры уравновешивают композицию. Есть хорошее правило: чем крупнее масса, тем ближе к середине; чем меньше, тем ближе к краям.
32
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМАЛЬНОГО РАЗДЕЛЕНИЯ ПЛОСКОСТИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СИММЕТРИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЙ
САМООТВЕРЖЕННОСТЬ ДЕЙСТВЕННАЯ ЛЮБОВЬ СИЛА
формальная симметричная композиция наиболее уместна для возвьiшенньiх и религиозных тем.
Бывает, что в картине желательно передать возвышенное чувство. Как создания Творца основаны на принципе симметрии (например, человеческое тело), так и композиция, построенная по этой схеме, приобретает возвышенный характер. Это не значит, что обе стороны нужно делать абсолютно одинаковыми, но массы, линии и пространства с каждой стороны должны выглядеть равными. Так всегда строятся фрески в церквях. Эта модель очень подходит для символических сюжетов, призывов творить добро, героических сюжетов и для создания
чувства покоя и безмятежности. Именно формальность композиции придает такое великолепие произведениям Микеланджело, Рубенса и Рафаэля.

При умении можно использовать формальную геометрию разделения плоскости и для создания неформального сюжета. На следующей странице я привожу другой метод, довольно отличный как от формальной геометрии, так и от динамичной симметрии. Оба первых метода нравятся мне гораздо меньше, чем этот новый подход. Надеюсь, вам он тоже очень пригодится.

33

ВВЕДЕНИЕ В НЕФОРМАЛЬНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Это моя собственная схема разделения. Она дает художнику большую свободу. Изучите ее. Она создает интересные, неповторяющиеся разделения. Сначала разделите всю плоскость картины одной произвольной вертикалью, но асимметрично. Избегайте линий на середине, одной трети или одной четверти плоскости. Затем проведите одну диагональ по всей композиции. На пересечении диагонали и вертикали добавьте горизонтальную линию. Затем проведите по диагонали в каждом из образовавшихся прямоугольников, но только по одной. Две диагонали
делят прямоугольник на симметричные фигуры, что нежелательно. Продолжайте проводить вертикали и горизонтали через все пересечения, образуя новые прямоугольники, которые снова разделяются одной диагональной линией. Так ни одна из полученных фигур не будет повторять другую. Это подает много идей для расположения масс, пространств и контуров, без одинаковых участков, за исключением двух половин по обе стороны каждой диагонали. Если у вас на уме определенный сюжет, вы увидите, как он образуется.

34

ПРИМЕР НЕФОРМАЛЬНОГО РАЗДЕЛЕНИЯ

НА ОСНОВЕ ЭТОГО ПРЕДВАРИТЕЛЬНОГО ЭТАПА Я СОЗДАЛ ЗАКОНЧЕННЫЙ ФРОНТИСПИС ГЛАВЬi |.

35

ФИГУРАТИВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ НЕФОРМАЛЬНОЙ ГЕОМЕТРИИ

36

НЕФОРМАЛЬНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ - ЭТО ТВОРЧЕСТВО, А НЕ ТРАФАРЕТ

СДЕЛАЙТЕ МАЛЕНЬКИЕ НАБРОСКИ КОМПОЗИЦИЙ. ПРИВЕДЕННОЕ РАЗДЕЛЕНИЯ ПОДАЛИ ИДЕИ СЮЖЕТОВ И КОМПОЗИЦИИ.

Поскольку при разделении пространства этим методом осознанный выбор играет большую роль, а воображение - все остальные роли, такая задача не может не быть творческой. Это лучший аргумент в ее пользу по сравнению с методом формального разделения, где изначально установлена определенная конфигурация. Творчество начинается с первой разделяющей линии, которая помогает преодолеть барьер и начать работу. Будьте уверены, большинству из нас - да и вам наверняка тоже - знакомо чувство, когда сидишь над листом чистой бумаги и кажется, что в голове нет ни единой мысли. Если у вас есть сюжет, с одной или двух проб найдется направление для его разработки. Если у вас его нет, довольно скоро линии подскажут какой-нибудь образ, как вышло у меня с небольшими набросками, показанными выше. Начиная работу, я понятия не имел,
что у меня выйдет. Этот метод незаменим для придумывания концепций и композиционных решений. Когда разделяющие линии убраны, остаются поразительно собранные и уравновешенные композиции. Настоятельно рекомендую вам хотя бы попробовать этот метод. Признаюсь, что он меня всегда выручает: я часто застреваю на композиции своих работ и всегда хватаюсь за него с большим облегчением. В этой книге на нем основаны не все иллюстрации, но, по-моему, все лучшие. Любая композиция на этой или предыдущих страницах могла бы стать хорошей картиной, если бы мне хватило места на этих страницах. У большинства художников в конце концов развивается чувство композиции, но этот метод даст вам хороший импульс в нужную сторону. Рисуйте разделяющие линии легко, чтобы они легко стирались.

37

ЛИНИИ ПЕРСПЕКТИВЫ ПОМОГАЮТ С КОМПОЗИЦИЕЙ

ПЕРСПЕКТИВА С ДВУМЯ ТОЧКАМИ СХОДА

вот БЫСТРЫЙ способ компоновки. ОТМЕТЬТЕ РАВНЬIЕ УЧАСТКИ С КАЖДОЙ СТОРОНЬi. ПРОВЕДИТЕ ПРЯМЫЕ К ТОЧКАМ СХОДА (ТС) ЧЕРЕЗ ПЛОСКОСТЬ КАРТИНЫ. ПОСЛЕ ЭТОГО МОЖНО ЗАПОЛНЯТЬ ПРОСТРАНСТВО ПО ЖЕЛАНИЮ, НА ГЛАЗ.

ПЕРСПЕКТИВА С ОДНОЙ ТОЧКОЙ СХОДА

ВЬIБЕРИТЕ ТОЧКУ нА ГОРИЗОНТЕ. ПРОВЕДИТЕ ПРЯМЫЕ, ИСХОДЯЩИЕ ИЗ НЕЕ ВО ВСЕХ НАПРАВЛЕНИЯХ. ТЕПЕРЬ МОЖНО ВЬiБРАТЬ, ПО КАКИМ ИЗ НИХ СТРОИТЬ ИЗОБРАЖЕНИЕ. КОНЕЧНО, НУЖНО ЗНАНИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ.

ТО ЖЕ САМОЕ ОТНОСИТСЯ К ИНТЕРЬЕРАМ...

...ВКЛЮЧАЯ ПЕРСПЕКТИВУ С ОДНОЙ ТОЧКОЙ СХОДА.

ЛИНИИ ПЕРСПЕКТИВЫ - ЭТО ВСЕГО ЛИШЬ ВИЗУАЛЬНЫЕ ОПОРЫ, ПРИЗВАННЫЕ ПОМОЧЬ ГЛАЗУ.

РЕШИТЕ ТАКИМ ОБРАЗОМ КОМПОЗИЦИЮ В МАЛОМ ФОРМАТЕ. ПОТОМ МОЖНО НАНЕСТИ НА НЕЕ СЕТКУ ДЛЯ УВЕЛИЧЕНИЯ. Я ТАК ЧАСТО ДЕЛАЮ, ЧТОБЫ СРАЗУ УГЛУБИТЬСЯ В ЗАДАННУЮ ТЕМУ. Это НАИБОЛЕЕ ПРАКТИЧНАЯ ПРОЦЕДУРА. ЕСЛИ ВЬ| НЕ ЗНАЕТЕ ПЕРСПЕКТИВЫ, ОБЯЗАТЕЛЬНО ИЗУЧИТЕ ЕЕ. без ПЕРСПЕКТИВЫ ХУДОЖНИКУ не ОБОЙТИСЬ.

38

ВСЕ В РИСУНКЕ СООТНОСИТСЯ С УРОВНЕМ ГОРИЗОНТА

Невозможно правильно, продуманно рисовать без внимания к точке обзора и уровню глаз. Точка обзора еще называется базовой точкой. По сути, это точка на опорной плоскости, на которой вы стоите. В художественном понимании точка обзора - это центр поля зрения, отличный от точек схода. Если смотреть вперед, точка обзора будет в середине горизонта. Горизонт и есть уровень глаз. Представьте огромную стеклянную плоскость, исходящую из точки за глазными яблоками и расходящуюся веером на уровне своих глаз, насколько хватает взгляда. Эта плоскость и есть горизонт картины. В картине может быть только один горизонт. Следовательно, все прямые, параллельные опорной плоскости, которые исходят из позиций над горизонтом, должны на картине идти вниз и заканчиваться в точке схода на горизонте. Аналогично, все линии, которые исходят из позиций ниже горизонта, должны идти вверх. Иными словами, уровень нашей точки обзора определяет позицию горизонта.

Так как картина не может вобрать в себя все, что находится в поле зрения (такое бывает, но очень редко), горизонт может проходить через плоскость картины или находиться вне ее, выше или ниже ее границ. Представьте себе, что у вас есть большая фотография группы зданий. Не меняя горизонта и линий перспективы, вы можете вырезать небольшую часть снимка и основать композицию на нем. Независимо от того, какую именно часть вы вырежете, соотношения всех объектов с горизонтом (то есть точкой обзора объектива) изначальной фотографии останутся неизменными. На все, что ниже горизонта, мы смотрим сверху вниз, а на все, что выше, - снизу вверх. Мы можем заглянуть внутрь предметов, только когда смотрим на них сверху. Окружности - например пояс на талии - тоже изменяются в соответствии с их позицией по отношению к горизонту. Но как часто художники игнорируют эти закономерности! Как часто точку обзора не учитывают при изображении шей и плеч или крыша оказывается видна сверху, когда должна быть видна снизу! Вынужден сказать, что большинство художников, приходящих в сферу иллюстрации и рекламного искусства, удручающе безграмотны в вопросах элементарной перспективы. Когда художник использовал две фотографии с разным горизонтом, это сразу бросается в глаза. Конечно, у двух фотографий, вырезанных из журнала, перспектива совпадает редко. Художник должен понимать перспективу. Она влияет на любую мелочь в материалах, на которые он опирается. Например, он может начать с фотографии предмета, скажем, пианино. Она установит горизонт его композиции. Тогда все, включая фигуру, нужно рисовать в соответствии с этим горизонтом. Любую иную перспективу нужно изменить, чтобы точки схода совпали с горизонтом пианино. Или же, если начать с фигуры, нужно соответственно изменить перспективу пианино. Лучший способ - сделать маленькие наброски композиции и расставить точки схода на большом

расстоянии. Берите большой альбом кальки. Определите границы избранной композиции и увеличивайте по надобности методом квадратов.
Чтобы выучить перспективу раз и навсегда, нужно лишь потратить немного денег на книги и провести несколько вечеров за учебой. Я не могу понять, как художник может перечеркивать всю свою работу и усилия невежеством в этой области. Почему-то незнающим перспектива кажется намного сложнее, чем она есть на самом деле. Это, как и анатомия, один из предметов, изучение которых художники вечно откладывают на потом и при этом мучаются ежедневно. Перспектива - неизбежная частъ любой формы, при любых условиях. Она повлияет и на вашу нынешнюю работу, и на все последующие.
Если вы используете только одну фотографию, камера может проделать за вас работу над перспективой. Но как только вы добавите еще одну фотографию в свой справочный материал, вы сможете нарисовать картину правильно только при понимании принципа уровня глаз и горизонта. Если вам непонятны законы перспективы, бросьте все сейчас же и немедленно изучите их. Ничего не рисуйте, пока этого не сделаете. (Есть столько хороших учебников по перспективе, что излишне писать о ней дальше. Книжный магазин вам во всем поможет.)
39
УРОВЕНЬ ГЛАЗ, УРОВЕНЬ ОБЪЕКТИВА
И УРОВЕНЬ ГОРИЗОНТА - ЭТО ОДНО И ТО ЖЕ
УРОВЕНЬ ГААЗ BblUJE КАРТИНЫ
УРОВЕНЬ ГААЗ BblUJE КАРТИНЫ
Перспектива - прежде всего способ изображения пространства на плоскости картины. Она представляет собой естественное, природное явление. Если современное искусство сознательно игнорирует перспективу, то оно сознательно вызывает на себя и соответствующую критику. Но в иллюстрации мы не можем игнорировать перспективу и при этом создавать реалистичные и убедительные картины.
На любой фотографии легко найти горизонт. Просто продолжайте удаляющиеся прямые в направлении горизонта, пока они не пересекутся. Конечно, эти прямые должны быть параллельны плоскости опоры - например доски пола, бордюры на потолке, столешницы или торцы дверей. Точка пересечения этих прямых будет располагаться на горизонте. Проведите горизонтальную прямую через эту точку, и все. Когда определите горизонт, проверьте, как он проходит через главную фигуру. Он должен проходить через эту же часть всех других фигур - по талии, груди, голове или в другом месте применительно к вашему случаю. У всех добавленных объектов точки схода должны располагаться на одном горизонте. Допустим, у вас есть вырезанная из журнала фотография интерьера. Найдя горизонт, можно вычислить высоту объектива. Подгоните нужную фигуру в интерьере к этому уровню объектива, и она будет встраиваться в перспективу. Фотоаппарат обычно находится на уровне груди, так что позаботьтесь, чтобы горизонт проходил через фигуры на нужном уровне. Это единственный метод расположить фигуры так, чтобы казалось, что они стоят на одной плоскости.
Еще одно преимущество: если вы знаете, насколько выше пола будет располагаться горизонт на будущей картине, можно снимать моделей с этой высоты. Невозможно снимать на произвольном уровне и при этом получить перспективу, подходящую к существующей вырезке или фотографии.
Когда вы начинаете рисунок, найдите в фотографиях предмет, размер которого известен. Например, сиденье стула обычно имеет высоту около 45 см. Проведите вертикальную прямую в угловой точке стула и разбейте ее на отрезки длиной 30 см каждый. Тогда можно вычислить любую высоту над опорной плоскостью. Отвесная прямая служит линейкой для построения высоты предметов.
Проведите прямую от нижней точки измерительной линии через выбранную точку на плоскости до точки схода на горизонте. Затем проведите прямую из точки схода обратно к измерительной линии на нужной вам высоте. Проведите перпендикуляр из выбранной вами точки на опорной

40
ОПРЕДЕЛИТЕ УРОВЕНЬ ГОРИЗОНТА НА ВЫРЕЗКЕ И ПОСТАВЬТЕ ФИГУРЫ В ЭТУ ЖЕ ПЕРСПЕКТИВУ
плоскости. Прямая, идущая из точки схода, покажет высоту предмета в нужной точке. Здесь работает тот же принцип, что и с размещением человеческих фигур на одной опорной плоскости.
Приведенные наброски показывают различные уровни точки обзора, или горизонта (что одно и то же), и соотношения между объектами. Для ясности я добавил изображение художника вне композиции; он представляет вас и вашу точку обзора. Затем я наметил границы каждого рисунка. Из набросков видно, что горизонт в картине может располагаться на любой высоте и что его определяют положение и уровень точки обзора.
Я взял фотографии пианино и двух фигур -их смысловое соотношение понятно. Фотографии показывают, насколько разные эффекты можно создать с любым предметом, используя разные уровни точки обзора. Это открывает массу творческих возможностей. Предмет, который выглядит
повседневным с обычной точки, может казаться захватывающим с высокой или низкой... Высокий уровень обзора помогает, если нужна комбинация изображения и текста. Уровень не выше пола помогает, если объекты требуют горизонтального основания.
Знание перспективы позволяет подогнать изображение фигуры к разным точкам обзора и таким образом использовать фотографии, которые иначе были бы непригодны для работы. Никто не придерется к тому, что вы копируете с фотографии, если вы нарисовали фигуру в иной перспективе и по-своему. Это не всегда легко. На самом деле лучше нанять модель, задать ей нужную позу и найти свое решение, если вам это по карману. Деньги, потраченные на моделей, - самое выгодное вложение капитала для художника. Тогда ваша картина действительно будет вашей.
У Этих ФОТОГРАФИЙ УРОВЕНЬ ГОРИЗОНТА НЕ СОВПАДАЕТ, ПОЭТОМУ НУЖНО ВЬ|БРАТЬ ОДИН И ПОДГОНЯТЬ К НЕМУ ОСТААЬнЬіЕ. РАССМОТРИМ ПЕРСПЕКТИВУ ФОТОГРАФИИ ПИАНИНО.
В КАЖДОЙ ФОТОГРАФИИ СВОЙ УРОВЕНЬ ТОЧКИ ОБЗОРА (РИСУНОК НА КАЛЬКЕ)
ЧТОБЬІ НАЙТИ УРОВЕНЬ ТОЧКИ ОБЗОРА (ОБЪЕКТИВА) ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ФОТОГРАФИИ, ПРОДОЛЖИТЕ УДАЛЯЮЩИЕСЯ
ОРИЗОНТ (УРОВЕНЬ
ТОЧКИ ОБЗОРА)
ЛИНИИ ПЕРСПЕКТИВЫ, ПОКА ОНИ НЕ СОЙДУТСЯ В ТОЧКЕ СХОДА.
ЭТА ТОЧКА ДАЕТ УРОВЕНЬ ГОРИЗОНТА.
41
РАЗНЫЕ ПОДХОДЫ К СЮЖЕТУ
ПЕРВЬіЙ ГРУБЬІЙ набросок -ОБЩЕЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ ФИГУР, ПЕРСПЕКТИВА ПОДОГНАНА ПОД ФОТОГРАФИЮ С ПИАНИНО.
42
ПЕРСПЕКТИВА САМА ПО СЕБЕ - СПОСОБ СОЗДАТЬ РАЗНООБРАЗИЕ
ПОЛЕЗНО ПОПРОБОВАТЬ ЛЮБОЙ СЮЖЕТ, ИСПОЛЬЗУЯ РАЗнЬіЕ УРОВНИ ТОЧКИ ОБЗОРА. ЧАСТО МОЖНО НАЙТИ ВАРИАНТ, В КОТОРОМ ЧТО-ТО ПОВСЕДНЕВНОЕ СТАНОВИТСЯ ЗАХВАТЫВАЮЩИМ. ЕСЛИ ВЫ НЕ ЗНАЕТЕ ПЕРСПЕКТИВЫ, НЕМЕДЛЕННО ЗАЙМИТЕСЬ ЕЕ ИЗУЧЕНИЕМ.
Задача художника всегда состоит в том, чтобы найти как можно более оригинальный подход. Если хорошо поискать, обязательно найдутся необычные решения. Среднестатистический зритель смотрит на все с высоты своего роста. Поднимите фигуры, опустите зрителя, и он будет смотреть на ваших персонажей снизу вверх. Это придаст им определенное величие и достоинство - как у оратора, священника на амвоне, актрисы на сцене. Возьмите эту психологическую особенность на заметку. Она вам пригодится.
Есть и обратный эффект, вызывающий у зрителя чувство превосходства, - когда он смотрит на персонажей сверху вниз. Бальный зал, наполненный танцующими, смотрится настолько прекраснее с балкона! Как мы любим взойти

на холм или гору и оттуда рассматривать пейзаж! Самое волнующее в полете - это ощущение высоты. Таким образом вы можете психологически возвысить зрителя. В большинстве случаев картины выходят скучными, когда не продуман уровень точки обзора.
При иллюстрировании детских книг художник поступит совершенно правильно, если нарисует все с уровня зрения ребенка. Для малышей все, что их окружает, - высокое, огромное. Папа возвышается над ребенком, как великан. Конечно, ребенку хочется как-то показать и собственную значимость.
Разные уровни обзора по-разному разбивают картину на участки. Полезно попробовать несколько вариантов в малом формате. Это прекрасная возможность дать волю воображению, и она приносит плоды, когда находятся необычные решения композиции. В иллюстрациях к рассказам и в журнальной рекламе нужно привлекать внимание радикально броской композицией. Вот вам способ этого достичь: залезьте на стремянку. Или делайте зарисовки, лежа на полу.
43
КАК СОЗДАТЬ ФОКУСНУЮ ТОЧКУ с помощью линии
Фокус ВОЗНИКАЕТ в ЛЮБОМ МЕСТЕ, ГДЕ ПЕРЕСЕКАЕТСЯ НЕСКОЛЬКО ПРЯмЬіХ. ТАКЖЕ ЛЮБЬіЕ ПРЯмЬіЕ, УКАЗЫВАЮЩИЕ нА ТОЧКУ СХОДА ИЛИ ТОЧКУ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ, СОЗДАЮТ ФОКУС. ТАМ ХОРОШО РАЗМЕСТИТЬ ГОЛОВУ ФИГУРЫ.
НИКОГДА НЕ РАЗМЕЩАЙТЕ ФОКУС ТОЧНО В СЕРЕДИНЕ КАРТИНЬІ. ИЗБЕГАЙТЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДИАГОНАЛЕЙ, КОТОРЫЕ ПРОХОДЯТ ЧЕРЕЗ УГЛЫ КАРТИНЬІ, В КАЧЕСТВЕ Доминирующих линий композиции.
ЭТА ПРОСТАЯ СХЕМА ПОДОЙДЕТ ДЛЯ МНОГИХ КОМПОНОВОК. РАЗМЕЩАЙТЕ ВАШЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ПО НЕЙ, КАК ВАМ НУЖНО.
в формальной композиции размещайте фокус ВЫШЕ ИЛИ НИЖЕ СЕРЕДИНЫ. ВОТ ХОРОШИЙ ПРИМЕР.
ТОЧКА СХОДА - «ПОЧЕТНОЕ МЕСТО» в композиции, там Должен быть ТОЛЬКО ГЛАВНЫЙ ПЕРСОНАЖ.
СПИРАЛИ - ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ПРИВЛЕЧЬ ВНИМАНИЕ К ЦЕНТРУ. возьмите за правило: линии Должны вести к самой важной ТОЧКЕ и ПЕРЕСЕКАТЬСЯ В НЕЙ.
ЧАСТО БЫВАЕТ НУЖНО ПРИВЛЕЧЬ ВНИМАНИЕ К ОПРЕДЕЛЕННОЙ ГОЛОВЕ, ФИГУРЕ, МЕСТУ НА КАРТИНЕ ИЛИ СДЕЛАТЬ ИХ БОЛЕЕ ИНТЕРЕСНЫМИ. ВНИМАТЕЛЬНО ИЗУЧИТЕ Эту СТРАНИЦУ. У ЛЮБОЙ ХОРОШЕЙ КАРТИНЬІ ЕСТЬ ГЛАВНЫЙ ФОКУС, И ВСЕ ЛИНИИ ДОЛЖНЫ ПРИТЯГИВАТЬ ВЗГЛЯД К НЕМУ. ПОСЛОВИЦА «ВСЕ ДОРОГИ ВЕДуТ В РИМ» ЛЕЖИТ В ОСНОВЕ ХОРОШЕЙ КОМПОЗИЦИИ. ВАШИ «ДОРОГИ» - ЭТО ЛИНИИ.
44
«ТРАЕКТОРИЯ ВЗГЛЯДА» В КОМПОЗИЦИИ
В КАЖДОЙ КАРТИНЕ ДОАЖНА БЬіТЬ ПРИЯТНАЯ, ЕСТЕСТВЕННАЯ ТРАЕКТОРИЯ ВЗГАЯДА. АИНИИ, ВЕДУЩИЕ ПРОЧЬ ОТ ГААВНОЙ ФИГУРЬі, НАДО КАК-ТО ОСТАНАВАИВАТЬ ИАИ ДОБАВАЯТЬ АИНИИ, КОТОРЫЕ ВОЗВРАЩАЮТ ВЗГАЯД В ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЬ|. ВЗГАЯД Д.ОАЖЕН ВХОДИТЬ В НИЖНЕЙ ЧАСТИ И ВЬіХОДИТЬ ВВЕРХ, А НЕ В СТОРОНУ, ПОТОМУ ЧТО УГАЬі - ЭТО УЗАЬі СОЕДИНЯЮЩИХСЯ АИНИЙ И «АОВУШКИ» ДАЯ ВЗГАЯДА. ИСПОАЬЗУЙТЕ ЭАЕМЕНТЫ, КОТОРЫЕ УВОДЯТ ВЗГАЯД ОТ уГАОВ ИАИ ОБВОДЯТ ВОКРУГ НИХ.
С УМЕАЬІМ ПРИМЕНЕНИЕМ АИНИИ ВЬ| МОЖЕТЕ ВЕСТИ ВЗГАЯД ПРАКТИЧЕСКИ ТАК, КАК ВАМ УГОДНО, - ВВОДИТЕ ЕГО В КАРТИНУ, РАЗВАЕКАЙТЕ ЧЕМ-ТО ИНТЕРЕСНЫМ И ВЫВОДИТЕ. ЭТО ДОАЖНА БЫТЬ ПРИЯТНАЯ ТРАЕКТОРИЯ, БЕЗ ПРЕПЯТСТВИЙ И РАЗВИАОК.
45
ПРИЕМЫ ДЛЯ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ВНИМАНИЯ
ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ДЕЙСТВИЕ
КРИВЫЕ ЛИНИИ, ВЕДУЩИЕ К ЦЕНТРУ КОМПОЗИЦИИ
ЛЮБОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ
огонь ИЛИ МОТИВ огня
ЛЮБОЕ ДВИЖЕНИЕ С БОЛЬШОЙ СКОРОСТЬЮ
ПАДЕНИЕ, НЫРОК ИЛИ ПОЛЕТ
ЧЕРЕДОВАНИЕ МАСС, ВЕДУЩИХ К ЦЕНТРУ КОМПОЗИЦИИ

ЛЮБЫЕ ЛИНИИ, УКАЗЫВАЮЩИЕ НА ЦЕНТР КОМПОЗИЦИИ
3ONE5
указатель
МОТИВ структуры ПАУТИНЬI
указатель
любой взрыв
МОТИВ ИЗГИБА ИЛИ КРЫЛА
JTONES
НАДВИГАЮЩАЯСЯ КАТАСТРОФА
МОТИВ СПИРАЛИ
МОТИВ ЛУЧЕЙ ИСХОДЯЩЕГО МОТИВ МИШЕНИ (УКАЗАТЕЛЬ) сияния
46
ПРИВЛЕЧЕНИЕ ВНИМАНИЯ С ПОМОЩЬЮ КОНТРАСТА ЛИНИИ ИЛИ ФОРМЫ
ЛОМАНЫЕ ЛИНИИ И СИММЕТРИЧНАЯ ФОРМА
ЖЕСТКАЯ УГЛОВАТАЯ ФОРМА В СОЧЕТАНИИ С НЕУСТОЙЧИВОСТЬЮ
КВАДРАТ, УСИЛЕННЫЙ КОНТРАСТОМ С КРУГАМИ
ПРЯМЫЕ ЛИНИИ В КОНТРАСТЕ С РИТМИЧНО ИЗГИБАЮЩИМИСЯ
С ДИАГОНАЛЯМИ
ТРЕУГОЛЬНИК В КОНТРАСТЕ С ПРЯМОУГОЛЬНИКАМИ
Диагонально расположенный КВАДРАТ С ВЕРТИКАЛЬНЫМИ И ГОРИЗОНТАЛЬНЫМИ
линиями
С ПРЯМЫМИ УГЛАМИ
круг И ПРЯМОУГОЛЬНИКИ
Дуги И ПРЯМОУГОЛЬНИКИ
с любыми формами
ОВАЛЫ ПРОТИВ ПРЯМОУГОЛЬНИКОВ
ДИАГОНАЛИ ПРОТИВ ЖЕСТКИХ УГЛОВАТЫХ ФОРМ
лучи против твердых форм
ГОРИЗОНТАЛЕЙ
47
ВЛИЯНИЕ ЛИНИИ НА ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ОТКЛИК ЗРИТЕЛЯ
ПЕРЕЛОМЫ: СМЯТЕНИЕ, ЗАМЕШАТЕЛЬСТВО, СТОЛКНОВЕНИЕ, НЕНАДЕЖНОСТЬ, ДЕЙСТВИЕ,
КОНФЛИКТ.
ВЕРТИКАЛЬНЫЕ линии: ДОСТОИНСТВО, ПРОЧНОСТЬ, НЕИЗМЕННОСТЬ, СТАБИЛЬНОСТЬ,
БЛАГОГОВЕНИЕ.
горизонтальные линии: ОТДЫХ, СПОКОЙСТВИЕ, ТИШИНА, УМИРОТВОРЕННОСТЬ,
БЕЗМЯТЕЖНОСТЬ.
лучи: триумф, преданность, ПАТРИОТИЗМ,ЕДИНСТВО, СТРЕМЛЕНИЕ, СВОБОДА.
вспышка: шок, внезапность.
ВОЛНЕНИЕ.
НАДЕЖНОСТЬ.
ритм: грациозность, красота, движение.
свет: надежда, любовь, стремление.
ломаные формы: неустойчивость,
НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ.
диагонали: сражение, СМЯТЕНИЕ, СТОЛКНОВЕНИЕ.
прямоугольники: УСТОЙЧИВОСТЬ, СИЛА, ЕДИНСТВО.
круги: необъятность, безмерность, ВЕЧНОСТЬ, ДВИЖЕНИЕ, РАВЕНСТВО,
ИЗБАВЛЕНИЕ.

ОВАЛЬi: ЖЕНСТВЕННОСТЬ, ТВОРЧЕСТВО, ЧУВСТВЕННОСТЬ, ИЗЯЩЕСТВО,
ВОЗОБНОВЛЕНИЕ.
НЕФОРМАЛЬНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ: АКТИВНОСТЬ, ВОЗБУЖДЕНИЕ, УПРУГОСТЬ, ПРОДВИЖЕНИЕ.
формальное разделение: ДОСТОИНСТВО, ЕДИНСТВО, РАВНОВЕСИЕ,
УПОРЯДОЧЕННОСТЬ, СИЛА.
48
ПЛОХАЯ КОМПОЗИЦИЯ ВЫЗЫВАЕТ НЕГАТИВНЫЙ ОТКЛИК У ЗРИТЕЛЯ

I, 2 - НЕ ДАВАЙТЕ ВЗГЛЯДУ ДВЕ ТРАЕКТОРИИ. 3, А, 5, 6 - КОМПОЗИЦИЯ СЛИШКОМ СОСРЕДОТОЧЕНА В ЦЕНТРЕ. ПРЯМАЯ ПОЗА анфас - плохо, s и 6 элементы слишком ПОХОЖИ И РАВНЫ по МАССЕ.
ТЕПЕРЬ ВЗГЛЯД ПОДВОДИТСЯ К ФИГУРЕ. ПОСТАВЛЕНЫ «ПРЕГРАДЫ» ПРОТИВ ЛИНИЙ, КОТОРЫЕ ВЫВОДЯТ ВЗГЛЯД ИЗ КАРТИНЫ. ПОЗА БОЛЕЕ СООТВЕТСТВУЕТ СЮЖЕТу. ВОЗМОЖНО, КОМПОЗИЦИЯ БУДЕТ лучше, если ПОМЕСТИТЬ ДЕВОЧКУ БЛИЖЕ К ЗРИТЕЛЮ, ЧТОБЫ ОНА БЫЛА ВАЖНЕЕ, ЧЕМ ПЕЙЗАЖ.
РАЗМЕЩАЙТЕ ПРЕДМЕТЫ ТАК, ЧТОБЫ НИЧТО НЕ УКАЗЫВАЛО В ПРОСТРАНСТВО ВНЕ КАРТИНЫ. 2, 3 - СЛИШКОМ РАВНЫЕ ПО ВАЖНОСТИ.
А - ЦВЕТЫ УКАЗЫВАЮТ В НЕВЕРНОМ НАПРАВЛЕНИИ. 5- - ДВЕ ТРАЕКТОРИИ ВЗГЛЯДА.
I. ТЕПЕРЬ ТРАЕКТОРИЯ ОДНА. 2. ОНА УКАЗЫВАЕТ ВНУТРЬ КАРТИНЫ. 3. ЧАШКИ СГРУППИРОВАНЫ.
А. ЦВЕТЫ ПОПРАВЛЕНЫ. 5. ТЕПЕРЬ ВИДНО,
ЧТО НА СТОЛЕ ЕСТЬ ПЕЧЕНЬЕ. ЛУЧШЕ?
ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ! МОЖНО ПРОВЕРИТЬ ЛЮБУЮ КОМПОЗИЦИЮ, ЕСЛИ ОБВЕСТИ КОНТуР НЕГАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА. ЗАШТРИХУЙТЕ
И ПОСМОТРИТЕ НА ПОЛУЧЕННЫЕ ТАКИМ ОБРАЗОМ
формы, создают ли они красивый дизайн?
I - ФИГУРА РАСПОЛОЖЕНА СЛИШКОМ НИЗКО И БЛИЗКО к СЕРЕДИНЕ. 2 - НИКОГДА НЕ ДЕЛИТЕ ГОЛОВУ ЛИНИЯМИ, КОТОРЫЕ «ВХОДЯТ» В НЕЕ.
3 - НЕ ДЕЛАЙТЕ ТАК, ЧТОБЫ ЛИНИИ НА КАРТИНЕ СОВПАДАЛИ С КРАЯМИ КАРТИНЫ (ОКОННАЯ РАМА). А, 7, 8 ~ СЛИШКОМ СОСРЕДОТОЧЕНЫ
К СЕРЕДИНЕ. ФЛАГ НЕ РАБОТАЕТ. 5 - РУКИ ОБРЕЗАНЫ. ЛИНИЯ СТОЛА СЛИШКОМ НИЗКО
И БЛИЗКО К КРАЮ КАРТИНЫ. НЕВЕРНОЕ
НАПРАВЛЕНИЕ ВЗГЛЯДА ФИГУРЫ.
Тут ЕСТЬ МНОГОЕ, ЧЕГО НЕ ХВАТАЛО ПРЕДЫДУЩЕЙ КАРТИНЕ. НИЧТО НЕ ОТВЛЕКАЕТ ОТ ГОЛОВЫ. ПРЕДМЕТЫ НЕ СОСРЕДОТОЧЕНЫ В СЕРЕДИНЕ. ФИГУРА ХОРОШО УРАВНОВЕШЕНА, у ДЕТАЛЕЙ БОЛЬШЕ ОБАЯНИЯ. ЛЫСОГО ТИПА С ПРЕДЫДУЩЕЙ КАРТИНЫ ТОЖЕ МОЖНО БЫЛО РАЗМЕСТИТЬ НА БОЛЕЕ ПРИЯТНОМ ФОНЕ. СТАРАЙТЕСЬ ХОРОШО ПРОДУМАТЬ ВСЕ, НАД ЧЕМ РАБОТАЕТЕ.
ИНОГДА МОЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ КОМПОЗИЦИЮ, В КОТОРОЙ ВИДнЬі ТОЛЬКО ГОЛОВЫ ФИГУР, И ПРИ ЭТОМ НЕ ПОКАЗЫВАТЬ ИХ ПОЛНОСТЬЮ. РАБОТА МОЖЕТ ПОЛУЧИТЬСЯ НАМНОГО ИНТЕРЕСНЕЙ, ЧЕМ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ДВУХ ПОЛНОСТЬЮ ПОКАЗАННЫХ ГОЛОВ, ОСОБЕННО ЕСЛИ ОНИ ОДИНАКОВЫ ПО РАЗМЕРУ И РАВНОМЕРНО РАЗМЕЩЕНЫ.
49
РАЗНЫЕ ВИДЫ ВИНЬЕТОК
ВИНЬЕТКИ, ПРИВЯЗАННЬІЕ К ОДНОЙ СТОРОНЕ ИЛИ НЕСКОЛЬКИМ
«ВИСЯЧИЕ» ВИНЬЕТКИ, ТО ЕСТЬ НЕ ПРИВЯЗАННЬіЕ К ГРАНИЦАМ ПРОСТРАНСТВА
НЕФОРМАЛЬНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ
ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО, ОБЪЕДИНЕННОЕ СВЯЗАННЫМИ ДРУГ С ДРУГОМ ВИНЬЕТКАМИ
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ,
СВЯЗАННЫЕ С ГЛАВНОЙ ВИНЬЕТКОЙ
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕГАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА КАК ВАЖНОГО ЭЛЕМЕНТА КОМПОЗИЦИИ
ОБРАМЛЯЮЩАЯ ВИНЬЕТКА
50
ВИНЬЕТКА - ЭТО ЧИСТЫМ ДИЗАИН
ВИНЬЕТКА-РЕЛЬЕФ
(СВЕТЛАЯ МАССА НА ТЕМНОМ ФОНЕ)
ВИН ВЕТКА-НАБРОСОК. контраст любьіх упрощенных МАСС
MIEDICALШЕАНС'Н ОГЛМЕСІСА

КОМБИНИРОВАННАЯ ВИНЬЕТКА С НАИБОЛЕЕ ВАЖНЫМ ЭЛЕМЕНТОМ В РАМКЕ
ВИНЬЕТКА, ПРИВЯЗАННАЯ К ТОВАРУ
КОМБИНИРОВАННАЯ ВИНЬЕТКА, ДОМИНИРУЮЩАЯ НАД КВАДРАТНЫМИ БЛОКАМИ
ВИНЬЕТКА, СВЯЗАННАЯ С ПРОСТРАНСТВОМ, ГДЕ РАЗМЕЩАЕТСЯ ТЕКСТ.
51
ПРОСТЫЕ ЛИНИИ ХОРОШО СОЧЕТАЮТСЯ С КРОЮЩИМИ ЧЕРНЫМИ ПЯТНАМИ
52

РАБОТА ТУШЬЮ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПЕРА И КИСТИ
НЕФОРМАЛЬНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ. ЧЕРНЬiЕ УЧАСТКИ ДОБАВЛЕНЫ КИСТЬЮ. ВЕСЬ РИСУНОК СДЕЛАН ПЕРОМ ОДНОГО ВИДА. БЕЛЫЕ ПЯТНА И ПОЗА В ФОРМЕ БУКВЫ Х ПРИВЛЕКАЮТ ВНИМАНИЕ К ГЛАВНОЙ ФИГУРЕ. ЧЕРНЫЕ ПЯТНА ПОДДЕРЖИВАЮТ КОМПОЗИЦИЮ.
53
ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ РИСУНКА ПЕРОМ
«АХ, ДАЙТЕ МНЕ ПРИРОДУ, ТАНЦУЮЩИХ БАБОЧЕК, И В ВОЗДУХЕ - СВЕЖЕСТЬ МЯТЫ!» РИСУНОК ПЕРОМ БАЗИРУЕТСЯ НА ВЗАИМОДЕЙСТВИИ СВЕТЛОТЫ БЕЛОЙ БУМАГИ И ПЛОТНОСТИ ТОНА ЛИНИИ. ЭТО КАК ПРОВОЛОЧНАЯ СЕТКА НА ОКНЕ. ЧЕМ ТОЛЩЕ ПРОВОЛОКА И ЧЕМ МЕЛЬЧЕ СЕТКА, ТЕМ МЕНЬШЕ СВЕТА СКВОЗЬ НЕЕ ПРОХОДИТ. ИНЬiМИ СЛОВАМИ, СОЗДАВАТЬ ТОНА НУЖНО ЗА СЧЕТ ТОГО, СКОЛЬКО ПРОСВЕЧИВАЕТ БЕЛОГО ТОНА БУМАГИ. МОЖНО СДЕЛАТЬ ТОНАЛЬНУЮ ШКАЛУ В КАЧЕСТВЕ СПРАВОЧНОГО МАТЕРИАЛА. ТОГДА ЛЕГКО ОПРЕДЕЛИТЬ, НАСКОЛЬКО ТОНКИЕ ИЛИ ЖИРНЫЕ ЛИНИИ НУЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ И НАСКОЛЬКО ТЕСНО ШТРИХОВАТЬ, ЧТОБЫ ПОЛУЧИТЬ НУЖНЫЙ ТОН. ПРОВОДИТЕ ШТРИХИ ВДОЛЬ ИЛИ ПОПЕРЕК ФОРМЫ, старайтесь использовать НЕГАТИВНОЕ или белое ПРОСТРАНСТВО КАК ЭЛЕМЕНТ композиции, прорисовывайте В ОСНОВНОМ ТОЛЬКО ТЕНИ. ПРОКЛАДЫВАТЬ БОЛЬШИЕ УЧАСТКИ ТОНА ШТРИХАМИ ОЧЕНЬ ТРуДнО. ВНИМАТЕЛЬНО ПРОДУМЫВАЙТЕ ШТРИХИ, НО КЛАДИТЕ ИХ СВОБОДНО И НЕПОСРЕДСТВЕННО.
54
В РИСУНКЕ ПЕРОМ ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ПРОРАБАТЫВАЮТСЯ ТЕНИ
ИЗОБРАЖЕНИЕ СВЕТА И ТЕНИ. ЕДИНСТВЕННАЯ ОСОБЕННОСТЬ В ТОМ, ЧТО НУЖНО МЕНЬШЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИРОВКИ В ОСВЕЩЕННЬiХ ЧАСТЯХ. ДЕЛАЙТЕ ИХ ОЧЕНЬ ОБОБЩЕННЫМИ. СОСРЕДОТОЧЬТЕСЬ НЕ СТОЛЬКО НА САМИХ ШТРИХАХ, СКОЛЬКО НА ОБЩЕЙ ПЕРЕДАЧЕ ХОРОШО СКОМПОНОВАННЫХ БЕЛЫХ, ПРОМЕЖУТОЧНЫХ И ТЕМНЫХ УЧАСТКОВ.
55
ЭТАПЫ РИСУНКА ТУШЬЮ
ХОРОШАЯ ПОДГОТОВКА - УЖЕ ПОДДЕЛА.
НАЧНИТЕ СО СПРАВОЧНОЙ ФОТОГРАФИИ С КОНТРАСТНОМ ОСВЕЩЕНИЕМ. ТОЛЬКО СВЕТ И ТЕНЬ, БЕЗ промежуточных НЮАНСОВ.
СДЕЛАЙТЕ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ НАБРОСОК С ОБЩИМ РЕШЕНИЕМ КРУПНЫХ ТОНАЛЬНЫХ МАСС. НЕ ПЕРЕЖИВАЙТЕ ПОКА ПО ПОВОДУ ТЕХНИЧНОСТИ. СОСРЕДОТОЧЬТЕСЬ НА КОМПОНОВКЕ БЕЛЫХ, серых и темных ПЯТЕН. Это ДАСТ ВАМ ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ТОНАХ ОКОНЧАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ и ПРИМЕРНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ об эффекте ВСЕГО РИСУНКА.
ИЗНАЧАЛЬНЫЙ ТОН
КРОЮЩИЙ ТОН
ДЛЯ РИСУНКА головы или ДРУГИХ ВАЖНЫХ ОБЪЕКТОВ ФОКУСА СНАЧАЛА ПОТРЕНИРУЙТЕСЬ, ЧТОБЫ СПЛАНИРОВАТЬ НУЖНЫЕ ШТРИХИ. ТОГДА ИСПОРТИТЕ МЕНЬШЕ НЕРВОВ НЕуДАЧНЬiМИ ПОПЫТКАМИ.
МОЖНО МОДЕЛИРОВАТЬ ФОРМУ, ВКЛЮЧЕННУЮ
В ОПРЕДЕЛЕННУЮ ТОНАЛЬНУЮ МАССУ, С ПОМОЩЬЮ ШТРИХОВ, ИДУЩИХ В НАПРАВЛЕНИЯХ ПОД ПРЯМЫМ УГЛОМ.
КОГДА ВЫ НАУЧИТЕСЬ ДЕЛАТЬ НУЖНЫЙ ТОН, вам будет легко его ВОСПРОИЗВЕСТИ.
56
КЛАДИТЕ ШТРИХИ ПО ФОРМЕ
ПОСЛЕ ВОСКРЕСНОГО ОБЕДА
57
ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ С ПОМОЩЬЮ ЛИНИИ
КОМБИНАЦИЯ РИСУНКА ПЕРОМ И КИСТЬЮ НА БЕЛОЙ БУМАГЕ JTRATHMORE BRIJTOL. С НЕЙ МОЖНО СОЗДАВАТЬ МНОГО ИНТЕРЕСНЫХ ЭФФЕКТОВ. КОМПОЗИЦИЯ ОСНОВАНА НА НЕФОРМАЛЬНОМ РАЗДЕЛЕНИИ.
58
КИСТЬ, ПРИМЕНЕННАЯ КАК ПЕРО
РИСУНОК КИСТЬЮ нА КАРТОНЕ JTRATHMORE BRISTOL. ОСНОВА КОМПОЗИЦИИ - КРУГОВАЯ, С ЛУЧАМИ, ИСХОДЯЩИМИ ИЗ-ЗА ГОЛОВЬI. Это ВСЕГДА без промаха ПРИВЛЕКАЕТ ВНИМАНИЕ К ИЗОБРАЖЕНИЮ. ПЕРВЫМИ РИСУЙТЕ ЛУЧИ.

59
ТЕХНИКА СУХОЙ КИСТИ
НАБЕРИТЕ тушь АКВАРЕЛЬНОЙ КИСТЬЮ СРЕДНИХ РАЗМЕРОВ. ХОРОШО ПРОМОКНИТЕ ЕЕ. СПЛЮЩИТЕ КОНЧИК КИСТИ ТАК, ЧТОБЬі можно бьіло провести несколько штрихов за раз. ВЫСТРАИВАЙТЕ МАССЫ СВЕТЛЫХ, ПЛОТнЬіХ И ПРОМЕЖУТОЧНЫХ ТОНОВ.
60
ТЕХНИКА СУХОЙ КИСТИ
61
ДОБАВЛЕНИЕ ФАКТУРЫ «БРЫЗГ» К ЛИНЕЙНЫМ МАТЕРИАЛАМ
РАЗНООБРАЗИТ РИСУНОК И ПРИДАЕТ ЕМУ ИЗЮМИНКУ. ПОПРОБУЙТЕ.
62
СУХАЯ кисть и черный карандаш на зернистой бумаге
63
ЧЕРНАЯ ТУШЬ, ЧЕРНЫЙ КАРАНДАШ И ПЛАКАТНЫЕ БЕЛИЛА НА РАКУШЕЧНОМ КАРТОНЕ; БЕЛЫЙ - ЦВЕТ КАРТОНА
64
ЭТА КОМБИНАЦИЯ ДАЕТ НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
РИСУНОК ЧЕРнЬіМ КАРАНДАШОМ PRHMACOLOR 93^ нА РАКУШЕЧНОМ КАРТОНЕ BAINBRIDGE № 2.
ПЛОТНЫЕ ПЯТНА НАПИСАНЫ ЧЕРНОЙ ТуШЬЮ H1GGINJ. ЭТА КОМБИНАЦИЯ ДАЕТ ПОЛНЫЙ ТОНАЛЬНЫЙ Диапазон от глухо-черного До белого, с ней можно воспроизвести линии в печати И СОХРАНИТЬ ПОЛУТОНА. ПОЗВОЛЯЕТ УДЕРЖАТЬ великолепные ЭФФЕКТЫ при ДЕШЕВОЙ ПЕЧАТИ НА ДЕШЕВОЙ ЖЕ БУМАГЕ. С ЭТОЙ ТЕХНИКОЙ СТОИТ ПОЭКСПЕРИМЕНТИРОВАТЬ. БУМАГА СЛИШКОМ МЯГКАЯ ДЛЯ ПЕРА. ПОЛЬЗУЙТЕСЬ КИСТЬЮ.
65
САНГИНА НА ЗЕРНИСТОМ КАРТОНЕ
НА РАКУШЕЧНОМ КАРТОНЕ BAINBRIDGE № 3, БЕЗ РАСТУШЕВКИ - АЛЯ ЛИНЕЙНОЙ ПЕЧАТИ. ПОКАЗАН В ПОЛВЕЛИЧИНЬІ.
66
черный карандаш на зернистой бумаге
67
ЭТАПЫ РИСУНКА

найдите хороший фотоматериал, но НЕ ДЕЛАЙТЕ РАБСКУЮ КОПИЮ.
РИСОВАТЬ МОЖНО ПО-РАЗНОМУ.
РИСУЙТЕ СВОИМ МЕТОДОМ, НО разбейте его на логичные ЭТАПЫ. НЕ ПЫТАЙТЕСЬ ДЕЛАТЬ ВСЕ ОДНОВРЕМЕННО. КАЖДЫЙ рисунок состоит из пропорций; ОН ЛИБО ЛИНЕЙНОЕ, ЛИБО ТОНАЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СВЕТА, ПАДАЮЩЕГО НА ФОРМУ. КАЖДЫЙ УЧАСТОК КАРТИНЫ МОЖЕТ БЫТЬ ЧАСТЬЮ ОСВЕЩЕННОЙ ПОВЕРХНОСТИ, ПОЛУТЕНИ ИЛИ ТЕНИ. РЕШИТЕ ГДЕ ЧТО.
второй этап. РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СВЕТА И ТЕНИ
ТРЕТИЙ ЭТАП. МОДЕЛИРОВКА ПОВЕРХНОСТЕЙ
четвертый этап, проработка БЛИКОВ И ПОДЧЕРКИВАЮЩИХ АКЦЕНТОВ
МАТЕРИАЛЫ - COQUILLE N! 3, ЧЕРНЫЙ КАРАНДАШ PRMMACOLOR.
первый этап. ЛИНЕЙНЫЙ РИСУНОК
68
РИСУНОК - ЭТО ПРЕЖДЕ ВСЕГО ДЕМОНСТРАЦИЯ ВАШЕГО МАСТЕРСТВА
Я ОСТАВИЛ ЭТОТ РИСУНОК НЕОКОНЧЕННЫМ, ЧТОБЫ ПОКАЗАТЬ ЕГО ЭТАпЬі. ЗАСТАВЬТЕ СЕБЯ РИСОВАТЬ САМОСТОЯТЕЛЬНО, БЕЗ «ПОДПОРОК». НАУЧИТЬСЯ РИСОВАТЬ МОЖНО ТОЛЬКО ОДНИМ способом: РИСОВАТЬ ПОСТОЯННО, когда ВЬі СОЗДАЕТЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО свой рисунок, он ВАС ВДОХНОВЛЯЕТ И ТОЛКАЕТ ВПЕРЕД. КОГДА ВЫ ХАЛТУРИТЕ, ВЬі САМИ ЖЕ ОСТАЕТЕСЬ В ПРОИГРЫШЕ.
69
белый и черный карандаш на тонированной бумаге
Это ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ СПОСОБОВ ДЕЛАТЬ ЭТЮДЬі. ИСПОЛЬЗУЙТЕ ТОН БУМАГИ ДЛЯ СВЕТА, ЧЕ-РНЬІЙ КАРАНДАШ - ДЛЯ ПРОМЕЖУТОЧНОГО И ПЛОТНОГО ТОНОВ, БЕЛЬіЙ - ДЛЯ БЛИКОВ И БЕЛЬіХ ПЯТЕН. ПОДХОДЯТ и УГОЛЬ, и МЕЛ.
70
ПЛАКАТНЫЕ БЕЛИЛА И ЧЕРНАЯ ТУШЬ НА СЕРОН БУМАГЕ

В ВАШИХ РУКАХ!
УПУСТИТЕ. ВОЗМОЖНОСТЕЙ
ДАЮТ линия
белила на серой бумаге.
КИСТЬ, ЦВЕТнЬіЕ
УГОЛЬ, ПАСТЕЛЬ
ВОЗМОЖНО, У ВАС
ОРИГИНАЛЬНОЕ,
РЕШЕНИЕ.
МЕЛКИ - ВСЕ ХОРОШО
71
УГОЛЬ НА СЕРОН БУМАГЕ
Это русский уголь, КОТОРЬІЙ МОЖНО КУПИТЬ В ВИДЕ. ПРЕССОВАННЫХ МЕЛКОВ. БЕЛЬіЙ цвет -БЕ.ЛИЛА HIGGINJ. УГОЛЬ МОЖНО РАСТУШЕВАТЬ ПО ЖЕЛАНИЮ. ЭТО БЬІСТРЫЙ И ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ ДЕЛАТЬ ЭТЮДЫ. ПРОСТО РИСУЕТЕ ПОЛУТОНА И ТЕНИ, ОСТАВЛЯЯ БУМАГУ НЕТРОНУТОЙ ДЛЯ СВЕТА. БЕЛЬіЙ ТОН - ДЛЯ БЛИКОВ И БЕЛОГО МАТЕРИАЛА НА СВЕТу.
72
СУХАЯ КИСТЬ И БЕЛИЛА НА СЕРОН БУМАГЕ
73
ГРАТТАЖ
В ОСВЕЩЕННЫХ МЕСТАХ РАБОТАЕТЕ С ЧЕРНЬІМ НА БЕЛОМ, ПЕРОМ.
ОЧЕНЬ простой МЕТОД!

В ТЕНЯХ РАБОТАЕТЕ С БЕЛЫМ ПО ЧЕРНОМУ. СНАЧАЛА НАНЕСИТЕ СПЛОШНОЙ ЧЕРНЫЙ ТОН КИСТЬЮ. ЗАТЕМ царапайте В нем штрихи.
74
ГРАТТАЖ
сделайте линейный РИСУНОК КАРАНДАШОМ.
ПРОРАБОТАЙТЕ полутона пером. ПРОПИШИТЕ СПЛОШНЫЕ ЧЕРНЫЕ ТЕНИ МАЛЕНЬКОЙ КИСТЬЮ.
РИСУНОК нА КАРТОНЕ ROH (ГРУНТОВАННЬІЙ КАРТОН) -
Это УВЛЕКАТЕЛЬНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ. КАРТОН, ПОКРЫТЫЙ грунтом и темной краской, предоставляет огромное РАЗНООБРАЗИЕ ПРИЕМОВ. ЭКСПЕРИМЕНТИРУЙТЕ!
ПРОЦАРАПАЙТЕ В НИХ БЕЛЫЕ ШТРИХИ ОСТРИЕМ ПЕРОЧИННОГО НОЖА.
75
КАРТОН CRAFTINT
ОБЯЗАТЕЛЬНО ОЗНАКОМЬТЕСЬ С КАРТОНОМ CRAfTINT. В ЕГО ХИМИЧЕСКИЙ СОСТАВ ВНЕСЕНЫ РАСТРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ТОН. ОНИ ЗАМЕНЯЮТ РАСТРОВЫЕ ПЛЕНКИ. РАСТР МОЖНО ПРОСТО НАПИСАТЬ ПРОЯВИТЕЛЯМИ. НАНЕСИТЕ, И ПРОЯВИТСЯ ТОН. МОЖНО КУПИТЬ РАЗНЫЕ СОРТА, от ТОНКИХ До КРУПНЫХ РАСТРОВ, КАК В ОДНОКРАСОЧНОМ, ТАК И В ДВУХКРАСОЧНОМ РЕЖИМЕ. черный тон Добавляется туц/ью higginj. попробуйте этот метод*.
* В 5-О-Х ГОДАХ ПОЛУТОНА РИСУНКА РАЗДЕЛЯЛИ НА РАСТРОВЬіЕ ТОЧКИ, ИСПОЛЬЗУЯ ПЛЕНКИ С НАПЕЧАТАННЫМ нА НИХ РАСТРОМ РАЗНЫХ ТОНОВ. ИЗ ПЛЕНОК ВЫРЕЗАЛИ УЧАСТКИ НУЖНОЙ ФОРМЬі И ПРИКРЕПЛЯЛИ К РИСУНКУ. КАРТОН CRAFTINT ПОЗВОЛЯЛ НАНЕСТИ РАСТР НЕОБХОДИМОГО ТОНА ПРЯМО НА РИСУНОК: нА ИЗНАЧАЛЬНО БЕЛОМ КАРТОНЕ МОЖНО БЫЛО РИСОВАТЬ И ПИСАТЬ ТОНА С ПОМОЩЬЮ ПРОЯВИТЕЛЕЙ. (ПРИМЕЧ. П^РЕВ.)
76
КАРТОН CRAFTINT
ВОЗМОЖНОСТЬ БЫСТРОГО МЕХАНИЧЕСКОГО
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ, CRAFTINT ОЧЕНЬ ПОМОЖЕТ.
77
2
ТОН
ТОН ИМЕЕТ
ЧЕТЫРЕ ОСНОВНЫХ СВОЙСТВА:
1. Интенсивность света по отношению к тени

2. Соотношение тона и всех соседствующих тонов
3. Идентификация природы и качества света
4. Учет влияния отраженного света

Тон - это степень светлоты или плотности, то есть некоторое значение, находящееся в определенном месте на шкале градаций от белого до черного. Тон - это состояние натуры в определенный момент, которое зависит от главного источника освещения и отраженного света, а также от отсутствия света, благодаря чему получаются темные тона. У любого предмета есть свой, локальный, тон, который может стать светлее или темнее в зависимости от яркости освещения. Для художника он не важен - важно только влияние на локальный тон света или темноты. Следовательно, говоря о тоне, мы задаемся вопросом: насколько он светлый или темный по отношению к другим предметам? Насколько светло лицо на свету по отношению к тому же лицу в тени и насколько оно светло по отношению к фону, одежде и т. д.? Темная кожа в ярком
свете может казаться очень светлой, а светлая -если она в тени или читается силуэтом на фоне яркого света - темной. О платье мы скажем, что оно светло-розовое, нейтральное серое - ни светлое, ни темное - или темно-синее. В этом случае мы говорим о локальном тоне, то есть цвете, а не о собственно тоне. В терминах тона одно и то же платье может попадать в любой из трех основных тонов в зависимости от условий момента, то есть влияния света, тени или отраженного света. В рисунке или живописи мы, следовательно, должны показывать именно тональные соотношения, независимо от того, каков известный нам локальный цвет изображаемого предмета. Локальный тон и значение тона совпадают, пожалуй, лишь в единственном случае: когда предмет освещен нейтральным рассеянным дневным светом.

79

ОСНОВНЫЕ СТЕПЕНИ КОНТРАСТА МЕЖДУ СВЕТОМ И ТЕНЬЮ

контраст: i тон
РАССЕЯННЬiЙ СВЕТ
ВТОРАЯ степень
контраст: 2 ТОНА
ПРИГЛУШЕННЕЙ СОЛНЕЧНЕЙ СВЕТ
контраст: з тона
ЯРКИЙ СОЛНЕЧНЕЙ СВЕТ
ЧЕТВЕРТАЯ СТЕПЕНЬ
КОНТРАСТ: 5 тонов
ПРОЖЕКТОР В ТЕМНОТЕ
ВЫСШАЯ СТЕПЕНЬ
ПРЕАЕ.ЛЬнЬiЙ КОНТРАСТ
ТЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИ ЧЕРНАЯ
контраст: а тона
СИЛЬнЬiЙ ИСКУССТВЕННЕЙ СВЕТ

80

ЧЕТЫРЕ СВОЙСТВА ТОНА - РАЗЪЯСНЕНИЕ

Все знают, что так называемая белая кожа человека на самом деле не белая. Однако на фотографии она может выглядеть белой. Мы знаем, что кожа на самом деле и не черная, хотя тени на коже могут выглядеть очень темными на фотографиях. Следовательно, фотоаппарат, хотя бы теоретически, улавливает относительный тон - тон в условиях конкретного момента. Это правда, что фотография не всегда показывает истинный тон, то есть тон, видимый глазом, -но все же это тон в контексте и в соотношениях с другими тонами.

Можно фотографировать один и тот же предмет, рисовать его карандашом или писать красками, используя разные тональные структуры в зависимости от освещения.

Итак, мы подошли к первому свойству тона.

1. Интенсивность света ПО ОТНОШЕНИЮ К ТЕНИ

Свет и тень всегда связаны друг с другом. Чем ярче свет, тем темней - по контрасту - выглядит тень. Чем слабее свет, тем ближе тон в тени к тону на свету. В рассеянном свете свет и тень на предметах тоже как бы размазываются. В слабом рассеянном свете свет и тень на предметах очень близки по тону. Таким образом, соотношение света и тени всецело зависит от интенсивности освещения.

На предыдущей странице показаны основные степени контраста света и тени. Примем во внимание, что порядок разницы между светом и тенью влияет согласованно на все светлые и темные части композиции. Например, если тень всего на один тон темнее света, то каждая тень на рисунке (если абстрагироваться от влияния отраженного света) будет на один тон темнее тона освещенных участков. При более сильном свете разница может составлять два тона. В этом случае, каким бы тоном мы ни рисовали поверхности на свету, тени следует рисовать на два тона темнее. Этот главный интервал определяет шесть степеней контраста, поскольку примерно такое количество основных тонов и существует между черным и белым. Если сделать большее количество градаций, то на обычной репродукции их, скорее всего, невозможно будет воспроизвести. На следующей странице вы увидите композицию, разработанную в четырех из шести возможных степеней контраста. Темной ночью фигура в свете прожектора отбрасывает тени, которые читаются как черные или почти черные. Но в рассеянном свете облачного дня тени от той же фигуры по тону так близки к поверхностям на свету, что практически неотличимы. Это - крайние случаи контраста светотени. Выходит, соотношения света и тени не являются неизменными. Локальный тон на них мало влияет. Они подчиняются принципу формы, условиям натуры в конкретный момент и в контексте конкретной окружающей среды.

2. Соотношение тона и всех соседствующих тонов

В любом заданном свете все предметы будут на определенную величину светлее или темнее фона и окружающей среды. Поэтому тональные массы картины находятся в определенном соотношении друг с другом. Например, если один элемент на два тона темнее другого, это соотношение - «два тона контраста». И это соотношение нужно все время выдерживать. Мы можем разместить эти два элемента в любом месте шкалы при условии, что они будут отстоять друг от друга на два тона. Таким образом мы сможем «повышать» или «понижать» тона, но сохранять соотношение между ними. Проведем сравнение с музыкой: любую мелодию можно транспонировать, то есть сыграть ее выше или ниже на клавиатуре, но соотношение соседних нот (одна на два тона ниже другой) останется неизменным. В качестве другого примера можно привести печать фотографий. Отпечаток можно сделать светлее или темнее - при этом все тона одновременно станут светлее или темнее, но сохранят тональное соотношение между собой. Это то, что называется тональным ключом картины. Если соотношение тонов не соблюдается, рисунок разваливается, теряет яркость и тональную структуру и становится, как говорят художники, тонально грязным. Это - причина многих неудач.

3. Идентификация качества света

Каким видом освещения читается свет в картине, зависит от выбора тонов и тональных соотношений. Если тона подобраны правильно, предмет будет выглядеть как освещенный солнечным светом, дневным светом, в ночном освещении -и т. д., соответственно сюжету. Это незыблемое правило: красота картины и ощущение ее реальности зависит от свойств, которые вы придадите падающему на них свету. Если тона подобраны неправильно, то одна часть картины, например, будет выглядеть как освещенная сильным светом, а другая - рассеянным. Этот неестественный разнобой превратит ваш рисунок в кашу. Освещение на всей картине должно быть согласованно, а это значит, что все тона должны попадать в одну из описанных ранее степеней контраста, а также согласовываться между собой, потому что передать свет можно лишь подлинными тонами.

ЗАДАНИЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫХ СООТНОШЕНИИ МЕЖДУ СВЕТОМ И ТЕНЬЮ
НА ЭТИХ РИСУНКАХ ТОНА, ИСПОАЬЗуЕМЬіЕ ДЛЯ СВЕТА, ОСТАЮТСЯ ПОСТОЯННЫМИ.
ТЕНИ ОТ РИСУНКА К РИСУНКУ СТАНОВЯТСЯ НА ОДИН ТОН ТЕМНЕЕ.
вторая степень контраста -
ТЕНИ НА 2 ТОНА ПЛОТНЕЕ. ПОВЕРХНОСТЕЙ
НА СВЕТУ.
ТРЕТЬЯ СТЕПЕНЬ КОНТРАСТА -
ТЕНИ нА 3 ТОНА ПЛОТНЕЕ ПОВЕРХНОСТЕЙ
нА СВЕТУ.
ЧЕТВЕРТАЯ СТЕПЕНЬ КОНТРАСТА -
пятая степень контраста -
ТЕНИ НА А ТОНА ПЛОТНЕЕ.
ТЕНИ НА 5- ТОНОВ ПЛОТНЕЕ.
ОБРАТИТЕ внимание: по мере того как тени становятся темнее, свет кажется ярче, ХОТЯ НА САМОМ ДЕЛЕ ЕГО ТОН ОДИНАКОВ НА ВСЕХ РИСУНКАХ.
смешайте шкалу из восьми тонов, от белого До черного. Для изображения любого светового эффекта МЬі МОЖЕМ НАЧИНАТЬ С БЕЛОГО И ПОСТЕПЕННО СПУСКАТЬСЯ К ЧЕРНОМУ. ТАКИМ ОБРАЗОМ, ЯРКОСТЬ ДОСТИГАЕТСЯ только С ПОМОЩЬЮ КОНТРАСТА. ДЛЯ ОЧЕНЬ НЕЖНОГО СВЕТА И ТОНКИХ ГРАДАЦИЙ ИСПОЛЬЗУЙТЕ БЛИЗКОЕ СООТНОШЕНИЕ СВЕТА И ТЕНИ. ЧТОБЬі ВЬіРАЗИТЬ ЯРКОСТЬ И СИЛУ СВЕТА, ИСПОЛЬЗУЙТЕ РАЗНИЦУ В А-5 ТОНОВ. ПОМНИТЕ, ЧТО ВСЕ ОСВЕЩЕННЬіЕ И ЗАТЕНЕННЬіЕ УЧАСТКИ ДОЛЖНЬі РАЗЛИЧАТЬСЯ НА ПОСТОЯННОЕ КОЛИЧЕСТВО ТОНОВ, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ СЛУЧАЕВ, КОГДА ТЕНЕВОЙ УЧАСТОК ЯВНО ПОДСВЕЧЕН ОТРАЖЕННОМ СВЕТОМ.
82
ПОНЯТИЕ КЛЮЧА И РАБОТА С ТОНАМИ
ЧТОБЫ ИЗМЕНИТЬ ТОНАЛЬНЫЙ КЛЮЧ, МЕНЯЙТЕ ВСЕ ТОНА, КАК НА СВЕТу, ТАК И В ТЕНИ.
ТЕ ЖЕ СООТНОШЕНИЯ МОЖНО ОПУСТИТЬ НА 1-2 ТОНА -
КОГДА ОСНОВНЬlЕ ТОНА СОСРЕДОТОЧЕНЫ В ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ ШКАЛЬі, ЭТО НАЗЫВАЕТСЯ РАБОТОЙ В ВЫСОКОМ КЛЮЧЕ.
ЭТО БУДЕТ РИСУНОК В СРЕДНЕМ КЛЮЧЕ.
ТЕ ЖЕ СООТНОШЕНИЯ ОПУЩЕНЫ К САМОМУ НИЗУ ШКАЛЬі - Это РАБОТА В НИЗКОМ КЛЮЧЕ.
ДИАПАЗОН НАМЕРЕННО РАСШИРЕН, ЧТОБЫ ВКЛЮЧИТЬ В СЕБЯ ВСЮ ШКАЛУ.
Доминируют темные тона.
Доминируют светлые тона.
ЗДЕСЬ ДЕМОНСТРИРУЕТСЯ РАЗНООБРАЗИЕ ВОЗМОЖНЫХ ПОДХОДОВ К ТОНУ. ВСЕ ЭТИ ПОДХОДЫ СТАНУТ ВАМ ДОСТУПНЫ ПРИ УСЛОВИИ, ЧТО ВЫ ВЛАДЕЕТЕ ПОНЯТИЯМИ «ключ» И «КОНТРАСТ СВЕТОТЕНИ», среди шести ВАРИАНТОВ НЕТ ДВУХ ОДИНАКОВЫХ. ИМЕННО ПОЭТОМУ ХУДОЖНИКИ ДЕЛАЮТ МАЛЕНЬКИЕ НАБРОСКИ-ЭСКИЗЫ До того, как приступить к основному полотну, обратите внимание на драматичный эффект, полученный В ДВУХ ПОСЛЕДНИХ ВАРИАНТАХ. НЕ ПОЭКСПЕРИМЕНТИРОВАВ С КОМПОЗИЦИЕЙ КАК СЛЕДУЕТ, НИКОГДА НЕ СКАЖЕШЬ ЗАРАНЕЕ, КАКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ОНА ТАИТ. ИНЫМИ СЛОВАМИ, НАДО ВСЕ ХОРОШЕНЬКО ПРОДУМАТЬ!
83
ЧЕТЫРЕ СВОЙСТВА ТОНА - РАЗЪЯСНЕНИЕ
4. Учет влияния отраженного света
Говоря об определенной интенсивности света, мы должны учитывать следующее: тени, помимо их уровня контраста со светом (на столько-то тонов ниже), подвержены еще и другому влиянию. Любой освещенный предмет отражает какую-то часть падающего на него света и дает отраженный свет. Поэтому никакая тень не может полностью подчиняться определенной формуле. Если свет падает на белый фон, то, конечно, часть этого света внесет рефлексы в тени близлежащих предметов. Поэтому при одном и том же свете у теней может быть неоднородный тон из-за отраженного света или иного влияния окружения. При дневном или естественном свете практически у любой тени будет рефлекс какого-либо тона. При искусственном освещении тени могут казаться очень плотными (и читаться на фотографии как черные), если

не добавить отраженный свет или то, что называется выравнивающим или заполняющим светом. Однако выравнивающий свет должен быть мягким и менее интенсивным: с его помощью мы пытаемся воспроизвести естественный природный эффект. Солнечный свет прекрасен и верен сам по себе, безо всякого выравнивания, хотя для киносъемок на природе и используются рефлекторы. Если не до конца понимать, как действует заполняющий свет, результат будет выглядеть фальшиво и портить картину, вместо того чтобы придавать ей реалистичность и красоту.

Отраженный свет, таким образом, является дополнительным фактором, влияющим на общий уровень контраста светотени, и именно так его и следует понимать. Отраженный свет - это источник света внутри тени. Однако край тени, наиболее близкий к источнику света, обычно сохраняет основную степень контраста. Уберем отраженный свет, и тон всей тени опять придет в соответствие с общим контрастом света и тени. Так что следите за этим. Можно сформулировать следующее: данная тень давала бы тот же тональный контраст, что и прочие тени, если бы на нее не влиял отраженный свет. Значит, в одном и том же рисунке одни тени могут получать больше отраженного света, чем другие. Истина состоит в том, что, если вы не введете рефлексы там, где они должны быть, ваша форма потеряет объем и станет в тени «мертвой». Она будет выглядеть слишком тяжелой, словно ей не хватает света и воздуха. Отраженный свет как раз и придает предметам объемность, то есть они выглядят трехмерными благодаря его присутствию.

Если художник хорошо понимает, что делает, он может брать тона, до определенной степени отличные от натуры. Задача художника не всегда состоит в том, чтобы воспроизвести вид натуры, - иногда ему нужно добиться наиболее драматичного эффекта из всех возможных. Когда мы делаем наброски, свет меняется очень быстро. В течение сеанса эффект освещения может сильно измениться. Очень часто, когда мы начинаем набросок, солнце светит ярко - мы пытаемся передать этот эффект, но тут солнце прячется за облака и не желает выходить. В этом случае нам остается только отложить начатый набросок - ведь если мы продолжим работу, тональные отношения выйдут неверными и мы не сможем создать даже элементарную структуру тона. Начните новый набросок - если время поджимает, сделайте его поменьше размером, - а первый оставьте до другого солнечного дня. Даже если день солнечный, солнце движется по небу и тени изменяются. Поэтому делайте наброски поменьше и попроще и работайте быстрей, если хотите поймать определенный эффект. Один и тот же сарай можно изобразить десятком разных способов, просто разрабатывая разные тональности. Лучше сделать несколько маленьких набросков эффекта, который вы хотите поймать. Затем тщательно проработайте линейный рисунок натуры. Вооружившись этими материалами, возвращайтесь домой и там не торопясь пишите картину.

Вы можете делать с красками все что угодно. Вам никто не запретит. Однако у зрителей есть право голоса - им ваша картина понравится или не понравится. Если вы рисуете, опираясь на закономерности и хорошее понимание базовых принципов, у вас получится хорошо. Если же вы пытаетесь наугад манипулировать эффектами, вместо того чтобы искать истину в окружающем мире, хороших рисунков у вас не выйдет.

Следует понимать, что у природы в распоряжении гораздо более широкий диапазон, чем у нас: у нее - от самого яркого света до самой непроглядной темноты, а у нас - только от белой до черной красок. Поэтому мы вынуждены либо искать сюжеты в пределах нашего диапазона, либо по мере сил подгонять изображение под наши возможности. Черно-белая фотография подвержена тем же ограничениям, так что она, по крайней мере, может показать нам, какой диапазон тонов между черным и белым находится в нашем распоряжении.

ПРОСТОЕ УПРАЖНЕНИЕ ПО СООТНОШЕНИЮ ТОНОВ

ТОН И РИСУНОК ТОНАЛЬНЫХ ПЯТЕН в композиции

К этому времени вам уже должно быть очевидно, что невозможно создать изображение без какого-либо линейного решения. Теперь добавим, что свет и тень нельзя изобразить без тона. Линии в конце концов тоже превращаются в тон, если они проведены достаточно близко и начинают сливаться воедино. У тональных пятен есть контур, который сродни линии, и площадь, которая также имеет определенное отношение к линии. В тональной композиции есть линейность. Участки разного тона, имеющие определенный контур, создают мозаику тональных пятен. Следовательно, ритм композиции создается определенным расположением линий и тона. В начале этой книги мы строили композицию на линии, а теперь мы можем начать с другого конца и строить ее на тоне. Тон на самом деле передает объем и массу формы, а также пространство между трехмерными объектами. Таким образом, он показывает внешний вид окружающей нас среды, которую мы видим благодаря наличию света. Тон воплощает поверхность или характер того, что мы видим внутри контура. Этого линия сделать не может, кроме случаев, когда она выбрана как средство передачи тона. Последнее называется штриховкой, если используется только как средство обозначения объема, или моделировкой, которая передает тон, верный в отношениях с тоном окружения. Часто молодые художники на своих рисунках и картинах ограничиваются штриховкой, и их предметы лишены подлинной трехмерности, убедительности. Каждую проштрихованную часть нужно брать тоном, точно найденным на шкале от черного до белого, или он окажется совершенно «не в кассу». Если дать всем теням один и тот же тон, рисунок в лучшем случае станет похож на барельеф - отдельные части будут слегка выступать из плоскости, но такой рисунок останется безжизненным.

Следовательно, у каждого предмета есть тон в диапазоне от черного до белого. Тон предмета устанавливается освещением. Глядя на мир, мы отличаем один предмет от другого именно благодаря тону. Следовательно, мы можем начать с самых простых и обобщенных тональных пятен, без моделировки объема и проработки деталей.

Когда у нас будут такие простые пятна, связанные между собой по тону, мы сможем дальше развивать особенности характера поверхности или формы. Это простое решение является нашей тональной мозаикой, которая строит отношение крупных масс и общее плоскостное решение картины. В нашем распоряжении примерно восемь тонов. Нам понадобится по меньшей мере один или два для передачи объема, в зависимости от тональности плоскости. Если дать каждому основному тону по две вариации, получается четыре группы тона. Следовательно, мы можем строить рисунок в белых, светло-серых, темно-серых или черных тонах. Нам больше и не нужно. Фактически других схем просто не существует. Каждому тону можно дать вариацию, не нарушая его целостности.

На следующей странице мы обнаружим, что эти четыре основных тона дают четыре основные структуры отношений. В каждом случае один из них выбирается для фона, предметы берутся остальными. Все четыре структуры дают одинаковую отчетливость и живость. Любая картина или плакат, построенные по этому принципу, обязательно будут «цеплять» зрителя как минимум тоном и ритмом пятен.

Лучше всего, если в конкретной композиции один тон доминирует, а остальные ему подчиняются. Например, мы можем сыграть на контрасте белого фона с плотными тонами (возможно, добавив также и немного белого, если нужно). А можно сделать главным светло-серый тон, чтобы темно-серый, черный и белый заиграли на его фоне. Структура, построенная на темно-сером и черном фоне, работает очень мощно. Многие сюжеты можно попробовать в нескольких вариантах, а многие другие естественным образом ложатся в одну из этих четырех структур.

Я привожу примеры композиций по этим схемам, потому что новички и даже художники с опытом очень часто не умеют строить внятные тональные отношения. В результате на рисунке возникает каша из нейтральных тонов

или мельтешение мелких участков различного тона, что, конечно, не может дать нужного результата.
Вы сейчас мгновенно поймете, какой мощный и организующий эффект может производить упорядоченное расположение тонов на основании какой-либо из описанных выше четырех структур. Такой подход к тону, конечно, не обязателен, если вы заранее выбрали сюжет, требующий близких друг к другу тонов. Но, когда нужны сильные, контрастные, живые тона, использование одной из основных тональных структур даст лучшие результаты.
Вся теория композиции - это аранжировка линии, тона и (позже) цвета. Тон станет выразительней, если его разбить на простые группы, которые будут держаться целостными пятнами. Разбросанные и перемешанные мелкие пятна оказывают противоположный эффект, то есть мешают тону передавать очертания фигур. На этом принципе работает камуфляжная раскраска.

ОСНОВНЫЕ ТОНАЛЬНЫЕ СХЕМЫ
ПЕРВАЯ СХЕМА
ВТОРАЯ СХЕМА
ТРЕТЬЯ СХЕМА
ЧЕТВЕРТАЯ СХЕМА
1. СЕРЫЕ И ЧЕРНЫЙ ТОНА НА БЕЛОМ
2. ЧЕРНЫЙ, БЕЛЫЙ И ТЕМНО-СЕРЫЙ НА СВЕТЛО-СЕРОМ
3. ЧЕРНЫЙ, БЕЛЫЙ И СВЕТЛО-СЕРЫЙ НА ТЕМНО-СЕРОМ
А. СЕРЫЕ И БЕЛЫЕ ТОНА НА ЧЕРНОМ
Поразмыслив, вы поймете, что подавляющее большинство сюжетов укладывается в эти простые схемы. Можете быть почти на сто процентов уверены: если задуманный вами сюжет не укладывается ни в одну из перечисленных выше структур, хорошей картины из него не выйдет. Бывают «перегруженные» или «раздробленные» картины, композицию которых можно сравнить с восточным ковром.
Бывает также, что структура в целом проста, но в ней есть один «перегруженный» участок, который разбит на кусочки, полоски или «лоскутки». Это иногда желательно и эффективно. Самая распространенная причина неудачи художника в том, что он не попытался организовать тон. Я предлагаю этот подход как способ избавиться от слабого, «выцветшего», темного, глухого и «грязного» тона.

КАК ИСКАТЬ «КОРЕНЬ» СЮЖЕТА
Можете принять за правило: чем проще композиция, тем лучше выйдет картина. Для простой композиции нужно несколько обобщенных масс с небольшим количеством тонов. Приведу пример. Представьте себе, что вы вошли в комнату, заваленную бумагами, одеждой или иными контрастными предметами. Вашим первым побуждением будет либо навести порядок в комнате, либо сбежать из нее. Такое помещение мы назовем захламленным. На самом деле оно перегружено контрастами или смешением тонов, и эффект весьма неприятен. Рисунок может быть точно так же захламленным и в результате столь же неприятным на вид. Поэтому, если первый взгляд зрителя натыкается на ничем не оправданный беспорядочный хаос тонов, зритель оставит вашу картину ради другой, более организованной. В этом состоял главный секрет великого Говарда Пайла: простота и организованность тона. Позже мы еще поговорим о Пайле. Секрет хорошего рекламного материала или любой композиции, которая должна привлекать внимание, кроется именно в таком подходе.
Следует понимать, что гораздо приятнее смотреть на крайний контраст черного и белого, если его поддерживает естественная последовательность промежуточных тонов. Взгляд зрителя начнет машинально искать самые светлые и самые плотные тона внутри участков серого, ибо глаза инстинктивно ищут контраст. Это значит, что наиболее важная часть картины должна контрастировать с окружением. Обратите внимание на то, как на

второй, третьей и четвертой схемах глаз немедленно перемещается на белое поле. На первой схеме он, по-видимому, переходит на черное. Черный и белый тона, использованные вместе на сером фоне, всегда будут привлекать внимание.

На самом деле не важно, какой именно план вы выбрали, главное, чтобы пятна в любом из четырех тонов не стали слишком похожи и чтобы весь рисунок не дробился на слишком мелкие пятна. Если картина должна схватываться глазом мгновенно - как это бывает с плакатами и витринами, - тональную структуру нужно строить как можно проще. Если предполагается, что зрители станут подолгу разглядывать картину, ее при необходимости можно немного усложнить.

Каждый сюжет следует сначала проанализировать на предмет так называемого тонального «корня». Под «корнем» мы имеем в виду тональные возможности, которые дает сюжет. Если в нем присутствуют большие участки одного тона (например, снег, небо, широкая водная гладь, темная ночь, большой участок стены или пола), можно тут же назначить тон этого куска главным. Такое большое пятно сразу подсказывает определенные тональные отношения. На следующем этапе мы инстинктивно находим схему, которая ближе всего к выбранному нами тону. Теперь осталось только поставить остальные элементы композиции в нужное соотношение с этим обертоном или доминирующим крупным пятном.

Приведу несколько примеров.

- Темные фигуры на снежной равнине: первая схема
- Человек с фонарем: четвертая схема
- Небольшая лодка в открытом море: вторая или третья схема
- Фигуры на песчаном пляже, освещенном солнцем: первая или вторая схема

С помощью нескольких вариаций можно пойти дальше, за пределы четко определенных четырех схем. Можно взять в качестве фона два тона вместо одного и обыграть на этом фоне остальные тона. А можно взять один или два тона и чередовать на более обширных частях композиции. Далее я привожу несколько маленьких набросков - лишь для того, чтобы дать вам отправную точку. Вариантов тональных структур очень много - стоит вам усвоить метод, и вы сможете черпать из практически бесконечного запаса. Я взял несколько первых карандашных набросков и превратил их в черно-белые эскизы маслом, побольше размером, а потом выбрал один из эскизов и сделал из него этюд на целую страницу. Но этот ряд можно продолжать бесконечно. Почему? Потому что природа и окружающая действительность естественно вписываются в организованную схему тонов и, можно сказать, сами выбирают план за вас. А природа неистощимо изобретательна в разнообразии возможных тональных организаций. Поэтому я все время буду настаивать, чтобы вы черпали из этого источника - из реальной жизни. Попробуйте обойтись без заимствования у других - ведь у вас тоже есть глаза и воображение! Всюду носите с собой видоискатель, блокнот и карандаш и не позволяйте себе просто так терять время. Вы увидите: тональные структуры окружают вас со всех сторон, и этот подход вдруг станет вам понятен. Поверьте, нет лучшего способа - им пользуются все хорошие художники.

Тональный план предлагает множество возможных решений одного и того же сюжета. Часто материал допускает множество изменений

и вариаций. Допустим, мы хотим нарисовать голову и плечи девушки. Можно начать с небольшого наброска, чтобы понять, как построить этот рисунок в средних и плотных тонах на очень светлом фоне. В этом случае естественно будет сделать девушку темноволосой. Вероятно, мы подсветим ее сзади, погрузив лицо в полутон или тень. Можно одеть девушку в платье плотного тона, завершая структуру из четырех основных тонов. Но допустим, что мы выбрали черный фон. Тогда мы, возможно, захотим, чтобы девушка была

блондинкой, а свет направим спереди - фронтально или в три четверти. Свет и тень создадут средние тона, которые мы хотим видеть на черном фоне. Иногда можно поменять местами тональные пятна. Фигура может быть светлой или темной; мы можем попробовать изобразить ее светлой на темном фоне или наоборот. Небо может быть ярким или темным; деревья, здания и прочие объекты можно попробовать нарисовать и так и этак. Цель этого перебора вариантов - получить наиболее впечатляющий эффект, и это гораздо важнее, чем изобразить определенный сюжет или материал. Изобретать и экспериментировать таким образом, пожалуй, не менее интересно, чем воплощать уже готовую, продуманную композицию. Как ни странно, если раскрытие темы и композиционное решение разработаны лично вами, без посторонней помощи, вам будет вдвойне интересно реализовать их. Если вы сами придумали и разработали композицию, то работать со светом и с моделью для ее воплощения будет несколько легче. Однако, если вы начинаете рисовать, не имея определенного замысла, или надеетесь «что-нибудь придумать» по ходу дела, это никуда не годится и ваша попытка заранее обречена. Не построив тональные отношения, вы скоро заведете дурную привычку рисовать почти одно и то же, надеясь выкрутиться за счет красивого лица или фигуры модели; даже освещение фигур на ваших картинах будет всегда одинаковое. На зрителей такой подход неминуемо наводит скуку. Сознательный дизайн композиции - самый надежный выход. Дизайн редко бывает полностью произвольным. Чтобы найти наилучшее решение, художник неминуемо уравновешивает его, упрощает, выкидывает из композиции лишнее и обычно пробует несколько вариантов. Почти все - в смысле формы - можно связать или переплести с другим пространством
или формой, чтобы прийти к хорошему (даже оригинальному) расположению, независимо от полного или определяющего контура предмета. Под определяющим контуром я имею в виду очертания, которые читаются как плоский силуэт. Силуэт свиньи отдельно и сам по себе не поражает красотой дизайна. Но силуэт свиньи может быть прекрасен как линия, находящаяся в соотношении с другими линиями, как один из элементов композиции. Солнечный свет и тени могут играть на фигуре свиньи, чаруя зрителя своей красотой, а также тоном или цветом. Пара свиней может стать сюжетом для шедевра живописи. Дело ведь не в свинье, а в изобретательности художника и шарме, которые он вкладывает в изображение животного.

Так часто чрезмерное значение придается материалу и сюжету и недостаточное - его структуре и композиции. Мы хватаемся за первое попавшееся и ничего не планируем. Мы тратим силы на поиски самой хорошенькой модели (или самого красивого платья или туфель), а потом приклеиваем ее на какую-то плоскость и называем это картиной. Я не могу упрекнуть вас в этом, ибо такое поведение типично. Но я могу сказать, что рисовать лучше можно лишь за счет улучшения концепции, а не материала. Один художник как-то сказал мне, что не смог написать по-настоящему хорошую картину, потому что не нашел по-настоящему красивой девушки. Он был уверен, что, найдя эту девушку, сможет ее нарисовать. Я рекомендовал ему свою лучшую натурщицу, но его это не спасло. Мне не хватило духу открыть ему настоящую причину неудачи - ведь вполне возможно, что и в моих работах дизайн и концепция зачастую хромают. Создавать дизайн и концепцию - непросто, на это уходит много времени. Дизайн всегда в ваших руках - с ним можно экспериментировать, выражая себя подлинно индивидуальным способом. В конечном счете именно дизайн создает или губит картину.

У меня не хватает слов, чтобы описать, как важно продумывать и планировать даже маленький набросок, крохотный рисунок. Работая над рисунком, хотя бы убедитесь, что вы не знаете способа сделать его лучше. А эту уверенность можно обрести, лишь попробовав несколько разных вариантов. На пару набросков у вас уйдет гораздо меньше времени, чем на начатый и брошенный большой рисунок.

ПЛАНИРОВАНИЕ ТОНАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИИ С ПОМОЩЬЮ ЭСКИЗОВ
ПЕРВАЯ ТОНАЛЬНАЯ СХЕМА
ВТОРАЯ СХЕМА
ТРЕТЬЯ СХЕМА
ЧЕТВЕРТАЯ СХЕМА
ПРЕОБЛАДАЮТ СВЕТЛЫЕ
ПРЕОБЛАДАЮТ СВЕТЛЫЕ И ПЛОТНЫЕ ТОНА.
И СРЕДНИЕ ТОНА.
ПРЕОБЛАДАЮТ СВЕТЛЫЕ И СРЕДНИЕ ТОНА, АКЦЕНТИРОВАННЫЕ ПЛОТНЫМИ.
СВЕТЛЫЕ ТОНА, АКЦЕНТИРОВАННЫЕ СРЕДНИМИ И ПЛОТНЫМИ
СРЕДНИЕ ТОНА СО СВЕТЛЫМИ И ПЛОТНЫМИ АКЦЕНТАМИ
90
КОГДА СЮЖЕТ ДИКТУЕТ СТРУКТУРУ ТОНА
Этот - ВО ВТОРУЮ ИЛИ ТРЕТЬЮ ТОНАЛЬНУЮ СХЕМУ.
Этот сюжет ЕСТЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ УКЛАДЬiВАВТСЯ в первую тональную схему.
ПеРВАЯ ИЛИ ВТОРАЯ ТОНАЛЬНАЯ СХЕМА
определенно третья тональная схема
этот сюжет явно требувт четвертой схемЬi.
ВТОРАЯ схемА. ИТАК, анализируйте свой сюжет В МИНИАТЮРе!
91
ЧЕТЫРЕ НАБРОСКА. РЕАЛИЗОВАННЫЕ КАК ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ЭТЮДЫ МАСЛОМ
92
законченный этюд
93
давайте возьмем сюжет и проработаем его
Старушка сказала:
- Открою буфет И косточку песику Дам на обед.
Подходит к буфету, На полку глядит...*
А косточки нету, и у нас с вами тоже ничего не будет, если мы не поработаем хорошенько.
Сюжет - простой детский стишок. А вот картина - вещь непростая. Как выглядит ваша концепция этого рисунка? Разумеется, она будет отличаться от моей. Кто такая эта старушка? Как она выглядит? Как одета? Где живет? Как? Какая обстановка у нее в доме? Какой породы пес? В чем заключается драма или какое действие происходит? Как лучше рассказать эту историю? Первое, что я намерен сделать, - это сесть в уголке и немного подумать. Я представляю себе маленькую старушку в пышных юбках, белом платочке и чепце. Она ковыляет, опираясь на клюку. Старушка может быть всклокоченная, в рваной одежде или чистенькая и опрятная. Я выбираю второй вариант. Пес у старушки большой, что-то вроде гончей - старый, пятнистый. В кухонной раковине установлен старомодный насос, и воду приходится накачивать рычагом. Над раковиной - окно с переплетом, с небольшими стеклами. Рядом - открытый буфет. Я вижу, как старушка объясняет псу, что в буфете пусто, и пес, кажется, понимает и даже прощает ее. Да, в этом сюжете есть над чем подумать. А вы как его видите? Теперь давайте подумаем, как все это соотносится с нашими тональными схемами. Сцена, несомненно, в интерьере, и фон, скорее всего, будет средних тонов. Во всяком случае, я вижу его в средних. Значит, ни черный, ни белый тон не будет доминировать, то есть мы имеем дело со второй или третьей тональной схемой. Средние тона меланхоличны, как и наш сюжет, - это играет нам на руку. Итак, мы будем работать со светлыми и плотными тонами на среднем фоне - весьма разумный подход. Если одеть старушку в платье среднего тона, то интерьер можно сделать плотным или ввести в него плотные тени. В качестве светлых пятен у нас будет окно, чепец и фартук старушки, белые пятна на шкуре собаки. Можно также ввести какой-нибудь дополнительный светлый предмет - кувшин или миску. Плотная схема или пятна у нас представлены платьем
* Английская народная детская песенка, перевод С. Маршака с небольшим изменением.

старушки и тенями - или другими деталями в зависимости от вашего художественного решения.
Разумеется, нашим первым порывом будет побежать в книжный магазин и купить сборник детских стихов. Почему? Потому что нам хочется посмотреть, как решили эту задачу другие иллюстраторы. Нам недостает веры в себя, и мы надеемся позаимствовать идеи у других. Это одна из возможных стратегий работы. Худшая, наименее оригинальная, и такая, которой следует избегать любой ценой. Подумайте вот о чем: эта старушка - только ваша. Она принадлежит вам ничуть не в меньшей степени, чем мне или художнику, который иллюстрировал книгу английской детской поэзии. Кто знает, когда, как и где жила на самом деле старушка, ставшая прототипом героини стихотворения? И кого это волнует? Она - замысел, персонаж, часть нашего повествования. Допустим, мы захотим соблюсти историческую правду, начнем вести изыскания, потратим кучу времени - но нам это ничего не даст и не пойдет на пользу нашей работе. Самое большее, мы узнаем, какое платье могла носить в ту эпоху настоящая старушка. Но ведь мы рисуем не для того, чтобы изобразить или обыграть платье. Поэтому придумаем такое платье, какое нам нужно: его единственная ценность заключается в той пользе, которую оно принесет нашей картине.
Продумаем сюжет картины, а затем осмотримся в поисках лица, которое подходит старушке в соответствии с нашим замыслом. Я нарисовал несколько тональных решений. Я не стал рисовать с натуры или фотографии, поскольку сейчас меня интересует только дизайн и повествование картины. Из этих четырех решений мне нравится последнее. Теперь будет несложно подобрать модель, костюм, даже собаку и начать рисовать. Безусловно, интересно будет продолжить работу и создать законченную картину. Но самая важная часть уже сделана. Я хотел продемонстрировать не столько готовую работу, сколько свой подход к подобному заданию - показать, как я работал бы, будь это заказ от клиента. Я живо представляю себе, как отлично разработал бы этот сюжет Норман Роквелл и какую прекрасную картину явил бы нам. Именно поэтому он и был великим художником. Не упускайте же и вы свой шанс.
Достаньте альбом и карандаш и приступайте. Возьмите вместо старушки с песиком кошку, побывавшую при дворе английской королевы, или любой другой из сотни возможных сюжетов. Но обязательно возьмите один сюжет, проработайте его (возможно, впервые в жизни) и дайте себе клятву, что отныне именно так и будете работать.

ВАША ЗАДАЧА - СТАРУШКА

Техника работы с тональными материалами
Техника - тема, в лучшем случае вызывающая ожесточенные споры. Вероятно, точек зрения на технику столько же, сколько людей, которые ею пользуются. Я не ставлю своей задачей возвысить один технический подход в ущерб другому или отпугнуть вас от индивидуального подхода к материалам, ибо их использование - выражение вашего личного стиля. Главное - не подпадайте под чрезмерно большое влияние какого-нибудь одного кумира, и у вас - даже поневоле - выработается определенная, индивидуальная техника. Она станет такой же частью вашей личности, как ваш почерк. В этой книге я стремлюсь описать общий метод и лежащие в его основе рассуждения, а не указывать, как конкретно его следует применять. Говоря о технике, я имею в виду качества, которые должны воплощаться с помощью хорошей техники: правильное изображение формы в верных тонах, учет контуров и акцентов с художественной точки зрения, композиция и равновесие, контраст, подчиненность второстепенного главному и акцентирование. Если вы соблюдаете все эти правила, то конкретная техника, с помощью которой вы их соблюдаете, не важна.

Я также хочу описать определенные характеристики самих технических средств. Они обладают некоторыми неотъемлемыми качествами, присущими только им одним. Не будем углубляться в формулы материалов, тонкости смешивания красок и т. д. - эти темы прекрасно раскрыты другими авторами. Я не считаю, что на этом этапе вам особенно важно постоянно использовать одни и те же материалы: проблемы, описанные в этом разделе, можно рассматривать и как практические занятия, эксперименты или упражнения для вас.

Большинство элементов хорошей техники лежит в индивидуальной интерпретации свойств материалов. Вы можете использовать мелок каким угодно образом, но тона, пропорции, контуры и кромки дадут либо хороший, либо плохой рисунок. Подлинно плохим рисунок может быть только по одной причине: если он не убеждает зрителя в том, в чем должен убеждать.

В конце концов, каждый рисунок - это заявление художника; оно может быть убедительным или неубедительным. Если мы не убедим зрителя, нам не суждено вызвать у него интерес или
отклик. В конечном счете истину не заменяет ничто, и нет ничего столь же долговечного. Поэтому я совершенно уверен, что реализм в смысле жизненности изображения переживет любую другую форму искусства. Мы не сможем убедить зрителя, что нарисовали хорошо и правильно, если зрителю наш рисунок представляется искажением истины. Но если мы сообщаем зрителю правду - такую, какой он ее знает, - и облагораживаем ее, он радостно пойдет нам навстречу.

Существует только один способ гарантировать, что ваша работа будет неизменно хороша. Этот способ - качественная подготовка к работе. Я уверен, что предварительную визуализацию или концепцию лучше разрабатывать, не глядя на моделей и фотографии. Таким образом, у вас будет больше свободы для самовыражения. Когда вы сформулируете - хотя бы в общем черновом наброске - свою идею и средства ее воплощения, тогда, конечно, уже надо предпринимать все возможные меры, чтобы не подсовывать зрителю фальшивку и не действовать наугад при окончательном исполнении. Художник, который создает картину без рисования с натуры и копирования с фотографий, может гордиться своей виртуозностью, но смысла в этом нет никакого. Хорошие художники обязательно подготавливают наилучшие материалы для работы - они пишут с натуры, опираются на фотографии и этюды. Конечно, тот, кто выдает фальшивку за истину и работает вслепую, не может с ними соревноваться.

Первое, что вы должны сделать, - разработать подробную процедуру. Если угодно, можете называть ее рутинной; я скорее склонен считать это выработкой полезных привычек. Начните с альбома кальки, но, прежде чем набрать гору фотографий и вырезок, попробуйте визуализировать картину с точки зрения масс и компоновки. Возможно, вы еще не знаете всех деталей или аксессуаров. Но вы можете сделать небольшие предварительные наброски фигур, которые что-то делают, и на этих набросках могут сложиться интересные массы светлого, среднего и плотного тонов. Позже вы можете придумать конкретные предметы, составляющие эти массы. Например, светлая или темная мебель, густая листва или что угодно еще. Но работайте по своему собственному замыслу.

Если вы сначала копируете и отделываете фигуру, а потом пытаетесь заполнить пустоту вокруг нее каким-нибудь фоном, результатом будет плохая композиция или ее полное отсутствие. Это совершенно никуда не годится. Продумайте окружение, если собираетесь показывать его на рисунке, а потом найдите способы вписать в него фигуры. Представьте себе свет и тени, которые пронизывают изображаемое вами пространство и падают на находящиеся в нем предметы.

Продумывать обстановку раньше фигур - это на самом деле более удачный подход. Оцените сначала расположение элементов, частью которого в конце

концов станет фигура. Предположим, что мы рисуем с фотографии красивую купальщицу, которая стоит точно в середине белого листа и заполняет его почти целиком, сверху донизу. Предположим, что только после этого мы начинаем думать о фоне. Нам ничего не остается делать, кроме как заполнить пустое пространство справа и слева пляжем, водой и небом. Конечно, такой дизайн - полная ерунда. Мы не дали композиции ни единого шанса. А теперь представьте себе, что мы изобразили несколько плотных пятен (которые в итоге станут скалами), средних (они потом превратятся в тени, воду или небо) и светлых (будущие облака). Скоро мы найдем и подходящее место для купающейся девушки. Пятно среднего тона может оказаться разбивающейся о берег волной, белое - пеной, и девушка в светлом или темном купальном костюме станет частью композиции. Она может сидеть или лежать; одно пятно может превратиться в развевающийся плащ, а другое, светлое, - в чайку. Можно сделать так, что половина фигуры девушки будет в тени, а половина - на свету. Можно сделать тысячу разных вещей, чтобы рисунок стал интереснее. Вот что я имею в виду, когда говорю «подход». Дайте себе немножко свободы, и вы начнете творить. Но, конечно, вы можете и задушить свои творческие порывы - перепрыгнуть сразу к последней стадии, думая: «Что-нибудь да выйдет». Но, если вы всего лишь буквально копируете чужой рисунок или попросту перерисовываете снятую вами же фотографию, у вас нет никакой надежды превзойти художников-конкурентов. Самое большее, на что вы можете надеяться - что научитесь копировать чуть получше. И все. Вы не предоставляете своему клиенту никакого выбора. Возможно, в следующий раз другой художник скопирует картинку точнее - и вы проиграете.

Творчество - в планировании; короче и проще не скажешь. Все остальное лишь качественная

ремесленная работа. Разрабатывая подход, всегда помните об этом.

Следующее, о чем вам следует помнить, - это черновой набросок. Даже если клиент не просит показать ему наброски, ваша очередная работа выиграет, если вы заведете привычку сначала делать черновые наброски идеи для себя. Разработав решение с помощью набросков, собрав все нужные вырезки, фотографии и этюды, сделайте первый приблизительный эскиз работы, которую вы хотите создать в итоге. Это даст вам все шансы на улучшение с самого начала; это покажет, какие существуют трудности (если они есть), и вам не придется позже вносить поправки в готовую работу, перечеркивая несколько часов или даже дней своего труда. Возможно, фигуру надо сдвинуть в сторону, поднять или, наоборот, опустить. Может, платье на девушке должно быть другого тона. Может быть, надо скорректировать позу. Не создав начальной уменьшенной версии работы, вы этого не узнаете. Переделок не прощает ни один изобразительный материал: картина в любой технике выглядит гораздо лучше, если ее после тщательной подготовки нарисовали начисто и так оставили. Художники усваивают эту простую мысль не сразу (а некоторые так и вовсе никогда). Можно провести параллель, сравнив хорошо отрепетированную речь с импровизацией. Обсудите все спорные моменты своей картины заранее - до того, как натянете на мольберт окончательный холст или испортите большой красивый лист дорогой бумаги для акварели. Подготовка себя оправдывает!

Если у вас есть время, рекомендую сделать этюд фигуры и потом работать с этого этюда, а не с первоначальной фотографии или прямо с натуры. Впрочем, я понимаю, что это не всегда возможно. Но такой подход окупится - он даст вашей работе прямоту, свежесть и свободу. Трудно добиться свободы и естественности в фигуре, когда рисуешь ее впервые. Мы пытаемся сделать правильно все сразу: линейный рисунок, тон, форму и композицию. Но, конечно, всегда делать все правильно невозможно. Это добавляет вам усилий, но в итоге это будет самая удачная из ваших работ. Поэтому лучше всего, если вы привыкнете работать так: эскиз, потом наброски, потом этюды и окончательный вариант. Такая комбинация не даст другому художнику вас обойти. Если вы можете создать этюд в том же материале, что и

окончательную картину, это еще лучше - ведь вы сможете загодя найти решения всех проблем.
Как я уже сказал, ваш конкретный технический подход, ваши личные особенности, ваш стиль должны быть только вашими. Всего этого за вас не решит никто другой, и никто, кроме вас,

не сможет руководить вами в этом плане. Но мы можем обсудить некоторые средства, находящиеся в вашем распоряжении, аспекты вашего подхода к работе, которые должны стать частью вашего стиля (каков бы он ни был). Первое, на что мы посмотрим, - детали.
Проблема: насколько подробно ПЕРЕДАВАТЬ ДЕТАЛИ
Это вы, в конце концов, будете решать сами за себя. Почти наверняка вы для начала захотите научиться придавать работе законченный, «отполированный» вид. Возможно, и по природе своего характера вы предпочитаете четко оформленную, отделанную работу. В таком подходе нет ничего плохого, и для него всегда найдется место. Однако не забывайте, что фотоаппарат тоже умеет точно передавать мелкие детали, только у него это лучше получается. Поэтому я предпочитаю произведения искусства, которые ушли от фотографии как можно дальше, но в то же время признаю, что такой уход не всегда возможен. В этой книге я постараюсь дать вам примеры как одного, так и другого подхода, поскольку многие клиенты в самом деле предпочитают законченность небрежности и свободе. Как вы уже знаете, я верю, что будущее искусства - в индивидуальности замысла, а для меня индивидуальность ярче выражается в широких мазках и обобщении, чем в чрезмерно точной проработке и буквальной передаче деталей. Но, взглянув на ранние работы любого художника, известного широтой мазка и свободой художественного воплощения, вы увидите, что ему пришлось сперва освоить детали и научиться их воспроизводить, чтобы подчинить их себе и избавиться от них.
Следует признать, что переход от точности деталей (когда они освоены) к свободе и умению создавать общее впечатление чрезвычайно труден. Писать свободно, широкими мазками труднее, чем писать зажато, однако при любом способе картина должна быть убедительной и правдивой (хотя, может быть, и не буквально правдивой). Зажатость начинается с того, что художник, чрезмерно увлекшись выписыванием поверхности, забывает о плоскостях и массах и теряет их. Или так сосредоточен на контурах и кромках, что не может их смягчить или размыть. Круглую форму можно так сгладить переходами тона, что она потеряет всякий характер. Художник может передать объем градацией нескольких тонов. Более умелый художник лепит форму всего лишь из двух-трех плоскостей. Чем меньше плоскостей, тем свободней работа, поскольку широта исполнения - это на самом деле широта поля зрения. Возможно, художник видит четкий,
хорошо очерченный край. Это прекрасно, но не следует выискивать края, которые теряются, и четко обозначать и их очертания тоже. Четкость никогда не будет основой искусства. Искусство строится на отборе, подчеркивании важных моментов и отодвигании неважных на второй план. Сделать все предметы на картине одинаково важными все равно что сыграть все ноты в песне с монотонной, одинаковой интенсивностью, без акцентов и модуляций. Картина, исполненная в такой манере, никогда не заставит зрителя ахнуть. Таким картинам, как правило, недостает жизненной силы, характера.
В предметах, изображенных крупным планом, могут быть различимы детали. Но, по мере того как предмет отходит на задний план, форма растворяется в плоскостях и массах. Так же воспринимает действительность человеческий глаз. Мы не видим отдельных ресниц и тонких морщинок с расстояния 3-4 метра. Мы не видим мелких вариаций на поверхностях форм. Мы видим только свет, полутона и тени. А если отойти еще дальше - только свет и тень.

Обычно если художник грешит избытком деталей, он делает это бессознательно. Художник фотографирует модель с близкого расстояния, а потом помещает ее на второй план картины. Тут опять следует помнить, что объектив фотоаппарата видит гораздо четче, чем наш глаз, и глубина резкости у него больше. Вы этому не поверите, пока не проделаете простой опыт. Вытяните руку перед собой и поднимите один палец. Посмотрите на его ноготь. Насколько четко вы при этом увидите детали на заднем плане? Все они расплываются или двоятся. Теперь сфокусируйте взгляд на предметах заднего плана, и вы увидите, что начал двоиться ваш палец. Закрыв один глаз, вы увидите изображение, подобное тому, что создает фотоаппарат. Но два глаза не могут одинаково четко видеть предметы на двух разных расстояниях. Может быть, вы думаете, что человек четко видит все поле своего зрения? Легко проверить, что это не так. Попросите приятеля поднести руку к лицу и держать ладонь в 7-10 см левей или правей лица. А теперь сосредоточьте взгляд в центре его подбородка. Когда вы смотрите на подбородок, как четко вам видна ладонь? А когда вы смотрите на ладонь, четко ли вы видите черты лица? Истина состоит в том, что наш глаз, этот дивный прибор, постоянно подстраивает фокус - так быстро, что кажется, будто все поле зрения видно абсолютно отчетливо. Но, поскольку человеческие глаза могут единомоментно настроиться только на одно фокусное расстояние, лучше - если в картине есть главный центр композиции - сделать материал за пределами этой

области слегка второстепенным и ближе к рамке картины - немного размытым. Тогда общий эффект будет более верным, чем при равномерном заполнении деталями всей картины. Я не говорю, что вы должны сделать изображение резким в некотором круге и расплывчатым вне его, но по мере удаления от фокусной точки можно все сильней сглаживать детали и слегка уменьшать резкость - это дает потрясающе реалистичный эффект. Внимание зрителя сосредоточивается на главном и усиливает те детали, которые вы хотите усилить. Такой прием прослеживается на картинах Рембрандта, Веласкеса, Тициана, Гейнсборо, Ромни, Сарджента, Икинса, Александера и множества других художников. Можете не верить мне на слово. Дега был мастером сосредоточения и подчинения деталей и к тому же уделял огромное внимание дизайну и композиции. Начинающему иллюстратору изучение его работ будет крайне полезно. Работы Пайла также всегда завершены, с проработанными деталями, но крайне редко «вылизаны».

Если детали по всей площади картины показаны так подробно, словно зритель стоит вплотную, то все изображение выступает вперед и «прижимается» к плоскости картины, то есть как бы к самой поверхности бумаги или холста, словно вы сидите в театре и поднесли к глазам бинокль, разглядывая сцену. В этом случае ваша картина становится с технической точки зрения листом с набором деталей: все предметы лежат прямо на нем, и когда зритель отходит назад, у него не возникает ощущения глубины и различия расстояний до предметов. Если детали на заднем плане не подчинить деталям на переднем плане, зрителю будет казаться, что все предметы приклеены на одну плоскость, несмотря на передачу перспективы и соответственное уменьшение размеров. Решается эта проблема следующим образом: чем дальше находится поверхностная деталь, тем больше она должна растворяться в тоне. Например, вязку свитера можно разглядеть с расстояния не более двух метров. Отойдите чуть подальше, и свитер становится сплошным тоном. И вообще, насколько для вас важны вязка, крохотные складочки и прочие мелкие детали? Нас занимают большие формы. Добавлять детали, которые нельзя увидеть, - такая же ошибка, как явно изображать невидимые контуры. Конечно, фотоаппарат видит действительность гораздо резче нас, но это отнюдь не делает фотографию лучше картины. Мы рисуем для того, чтобы передать свое восприятие мира, а не для того, чтобы копировать картинку,

созданную техническими средствами. Поэтому чем дальше детали, тем меньше проработки, проще тон, меньше
плоскостей (то есть меньше полутонов), меньше отраженного света в тенях, проще передача пятен света и тени. Степень отдаленности от нас делает части картины почти плакатными. Попробуйте сами, и вы изумитесь, насколько объемной станет картина. Это особенно верно при изображении пейзажа.

Сейчас я сижу за столом, а на расстоянии 3-4 м от меня стоят часы. Я знаю, что пятно среднего тона в верхней точке циферблата - это на самом деле римские цифры, XII. Но я вижу по окружности циферблата лишь серые пятна. Если бы я захотел нарисовать свою комнату и при этом изобразил на часах отчетливо видную раз-метку, всякое ощущение глубины было бы потеряно и часы торчали бы прямо на фронтальной плоскости моей картины, словно они не напольные в другом углу комнаты, а наручные и прямо у меня на руке. Однако именно так рисуют многие современные иллюстраторы, причем неплохие. Они изображают то, что, по их мнению, должно быть видно, а не то, что видят на самом деле. Это бездумный и ошибочный подход, что легко доказать, если поставить перед собой такую задачу. Художнику следует сделать героическое усилие и отделить детали от тона в своем артистическом воображении и мысленном взоре. Художник должен понять, что его собственное зрение в тысячу раз прекрасней зрения фотообъектива - нужно лишь научиться доверять себе. Ради достижения более совершенной красоты художник должен бороться с чрезмерной подробностью деталей, запечатленных фотоаппаратом, а не подчиняться ему с рабской покорностью. Со временем художник должен меньше полагаться на фотоаппарат и больше верить своей собственной изобретательности и своим чувствам. Он должен стараться видеть рассудком и воображением. Лишь в этом случае его работы поднимутся на высоту, недоступную техническим приборам.

Возможно, художник еще не успел осознать, что перед ним стоят какие-то иные цели, кроме воспроизведения деталей и отделки картины. Тогда пусть он взглянет на пейзаж в тумане и почувствует подлинную красоту подчинения деталей. Пусть он взглянет на пылающий закат в сумерках и на тайну лунного света по сравнению с резким светом полудня. Пусть он задрапирует человеческую фигуру в прозрачную ткань, посмотрит на отражения в бегущей воде, вглядится в деревья за пеленой падающего снега или даже сгладит свою чрезмерно четко нарисованную картину шпателем. И он достигнет бесконечно большей красоты, чем раньше. Эта дверь открыта для всех нас - нужно лишь захотеть в нее войти.

ОБРАБОТКА КОНТУРОВ

Вероятно, важнейший элемент в достижении свободы и легкости - обработка контуров. В природе они бывают четкими или размытыми. Но вы должны сознательно научить глаз это видеть. Возможно, вы не поверите в такое явление - мы не замечаем его, если не пытаемся увидеть специально. Мягкость некоторых контуров очевидна - взять, например, ореол волос вокруг лица или пушистый край меховой шубки. Но размытыми могут казаться и четкие грани - те, которые на самом деле представляют собой линию или твердую поверхность, например четыре стороны полированного стола или грани предметов, твердые на ощупь. Мы не задумываясь изображаем их четкими со всех сторон - и, поступая так, изображаем то, что, по нашему мнению, существует, но не то, что мы видим. Четыре грани стола кое-где соседствуют с тонами, которые как будто сливаются с ними. Другие же части этих граней, может быть, резко, рельефно выделяются. В крышке стола может отражаться свет (он, доходя до контура, сделает его резким и отчетливым) или темные предметы, отчего контур станет почти невидим. Таким образом, контуры тоже являются частью принципа формы: они существуют относительно соседних тонов и на них влияет окружение. Один и тот же контур может выглядеть четким или размытым в зависимости от условий данного момента.

Оглядитесь вокруг себя, не сходя с места. Первые контуры, которые бросятся вам в глаза, - это те, которые обладают тональным контрастом, то есть светлые на темном или наоборот. Затем вы обнаружите, что некоторые контуры выделяются менее четко. Рисуя такие контуры, вы можете их немного смягчить. Их нужно приглушить, так как они в самом деле выглядят мягче по сравнению с резко выделяющимися кромками. Далее вы обнаружите контуры, которые окутаны тенями и сливаются с ними. Чтобы увидеть их, вам придется вглядываться изо всех сил. И наконец, я надеюсь, вы найдете контуры, которые полностью невидимы - вы лишь знаете, что они существуют. Эти контуры следует полностью «потерять» при создании картины. Именно благодаря правильной проработке контуров на картине возникает иллюзия глубины.

Если мы будем стремиться исключительно к резкости и воспроизведению точных очертаний, то ничего другого и не увидим. Кто из нас, глядя вокруг, ищет размытости, сливающихся тонов или тонов, которые теряются в тенях и обволакиваются ими? Однако именно это мы ценим в картинах великих мастеров. Если в природе мы видим только резкость и четкость, то лишь их и увидим на картинах. Когда же мы научимся видеть размытость, мы найдем ее и у великих художников. Мы обнаружим, что на прекрасных картинах равновесие четкости и размытости соблюдается всюду - ни одна картина не является сплошь четкой или сплошь расплывчатой. То, что рисуем мы, качественно отличается от произведений великих художников - не столько материалами и ловкостью работы, сколько умением видеть. Наше видение не разработано в такой же степени, как у великих мастеров, - в основном потому, что мы не находимся в таком же соприкосновении с истиной самой природы. Причем нельзя выработать видения без практики. Фотоаппарат и проектор никогда не помогут вам в этом. Они будут висеть на вас незаметным, но тяжким грузом. Четкость и размывание контуров полностью зависят от видения и внутреннего ощущения художника, поэтому вывести какую-либо формулу здесь невозможно. Но я уверен, что смогу показать вам несколько примеров, в которых вы сможете пронаблюдать это явление сами, если только постараетесь. Давайте определим несколько видов размытых контуров.

1. Прежде всего посмотрим на размывание краев, возникающее из-за ореола света. Ореол -это распространение света от конкретного источника по окружающему тону (например, размытое пятно вокруг пламени свечи). То, что ореол существует, легко увидеть на фотографиях - фотоаппарат запечатлевает ореол вокруг источника света, например окна в солнечный день или лампы. Такого эффекта на рисунке можно достичь, смягчив контуры на внешней стороне контура - например за пределами прямоугольника, очерченного внутренними краями окна, из которого падает свет. Если вы хотите подчеркнуть, что свет очень яркий, позвольте ему частично распространиться на окружающие тона. Сама кромка в этом случае может быть довольно отчетливой, но тона в непосредственно прилегающих областях следует поднять.

В живописи есть понятие «валёр» - это переход от одного тона к другому. Кромка может казаться твердой и как бы напирать на соседние части картины. Допустим, нам нужен фокус где-то еще, а эту кромку мы хотим сделать второстепенной.

Так часто бывает с руками и плечами на портрете. Чтобы смягчить или приглушить такие контуры, можно сблизить тона на стыке, чтобы один переходил в другой, прилегающий, более плавно. Кромку в этом случае можно оставить и не размывать. В результате один тон как бы немножко наплывает на другой. Например, светлый фон

можно сделать чуточку темнее в месте его соприкосновения с темной кромкой или чуточку светлее при встрече со светлой. Это отвлекает внимание от

контура, но все же сохраняет форму; например, одежда в этом случае не будет выглядеть так, словно она сделана из пушистой шерсти.
2. Следующий вид размытого контура гораздо более очевиден. Это случаи, когда сам материал расплывчат и смешивается с соседними предметами. Например, край бороды, локон волос, тоненькие веточки деревьев, кружево, прозрачные материалы, туман, облака, водяная пыль и т. п.
3. В следующем варианте кромка смягчается за счет сливающихся тонов - она приобретает тот же тон, что и прилегающая часть изображения. Если эти тона и без того близки, рекомендую сблизить их еще немного. Поберегите резкость для тех мест, где она нужнее. Это относится к случаям, когда у вас есть светлый предмет на светлом фоне, средний на среднем или плотный на плотном.
4. Бывает, уход формы от света в тень создает градацию тона так, что он постепенно приближается к тону соседнего предмета. Пример: свет на волосах, завивающихся навстречу свету.
Это четыре естественных, или реальных, причины «теряющихся» контуров. Теперь рассмотрим случаи, когда художник намеренно размывает контуры, чтобы улучшить картину.
5. В случаях, когда одна резко очерченная кромка перекрывает другую (один предмет расположен позади другого), теория гласит, что нужно смягчить заднюю кромку в месте, где они перекрываются. Пример: если очертания холма виднеются за контуром головы на портрете, следует размыть очертания холма (особенно там, где контур пересекается с контуром головы). Одна кромка необязательно должна отстоять от другой на большое расстояние - смягчайте даже очертания спинки стула там, где она заходит за голову, и вообще контур любой формы, которую перекрывает другая форма. Тогда они не будут «слипаться» вместе.
6. Мягкость и взаимопроникновение форм можно использовать в чисто художественных целях, чтобы избавиться от грубой резкости и прыгающей в глаза навязчивости. Дерево, стоящее вдали, естественно, следует рисовать более размытым, чем то, которое находится вблизи, - тогда оно отступит и создаст иллюзию глубины, пространства. Передать ощущение пространства на самом деле гораздо важнее, чем изобразить конкретное дерево. Если вы нарисуете оба дерева одинаково четко, оба окажутся в фокусе и выпрыгнут в плоскость картины, и это будет фальшивой нотой.
Я вовсе не убеждаю вас рисовать все, что находится на переднем плане, резким и четким, а все, что на заднем, - размытым и не в фокусе. Во всей картине должна прослеживаться определенная логика видения, но картина не должна выглядеть так, как будто у зрителя близорукость. Изменения должны быть постепенными и незаметными, а не бросаться в глаза. В близко расположенных контурах тоже может быть размывание наряду с четкостью, а в контурах предметов заднего плана четкость может соседствовать с расплывчатостью. Вся картина должна создавать ощущение тончайшего «переплетения» масс, чтобы разные области не были разграничены резко, как страны на политической карте мира. Если проследить контур любого предмета на картине, в нем должны присутствовать как четкость, так и размывание; при этом предметы на заднем плане должны быть более приглушенными, чем предметы на переднем. Если все нарисовано одинаково резко, это плохо. Если все нарисовано одинаково размыто, это тоже плохо. Красота в том, чтобы искусно сочетать одно с другим. Изучайте картины великих мастеров в этом аспекте, и у вас откроются глаза. Но главное -постарайтесь самостоятельно наблюдать эти явления в жизни. У природы в распоряжении трехмерное пространство, а у нас - только плоскость картины, и мы вынуждены идти на отчаянные меры, чтобы избегнуть эффекта «полотна с наклеенными на него вещами». Ведь если иллюстратор чрезмерно увлекся иллюстрированием, именно это у него и выйдет.

На этой странице показана фотография, с которой я намерен писать, сохраняя как можно больше подробных деталей. Я постараюсь передать тона и очень гладкую моделировку формы. Правду сказать, у нас, иллюстраторов, такие картины называются «прилизанными», но и у них есть свое место в иллюстрации. Картина понравится огромному количеству клиентов, которые любят лоск. Но даже здесь мы можем превзойти бездушную технику и точность образа, созданного объективом. Мы можем, по крайней мере, сделать чрезмерное изобилие деталей (особенно в платье) более простым и ненавязчивым и выставить в наиболее выгодном свете все остальное. Эта картина настолько приближена к
«фотографической» живописи, насколько я вообще считаю возможным. Я привожу этот пример в книге, чтобы показать, что даже тщательная, детальная проработка необязательно должна придавать картине резкость и жесткость. Надеюсь, что размывание и смягчение спасают картину. Обратите внимание, что я не выискивал контуров, которые не видны, а также смягчил многие из тех, что видны на фотографии. Изучите и фотографию, и картину; тщательно сравните соответствующие части на одной и на другой. Я не говорю, что вы должны рисовать именно так, но это - один из возможных способов. Вы будете рисовать своим способом - так, как считаете нужным.

102

ГЛАЗ ВИДИТ ИЗБИРАТЕЛЬНО

Несведущие люди, желая похвалить художника, часто говорят: «Какая замечательная картина! Она совсем как фотография!» Для знающего свое дело мастера это весьма сомнительный комплимент. Однако мы, иллюстраторы, должны смотреть фактам в лицо: большинство людей замечает детали и радуется им. Мы даем им некоторое количество деталей, когда это необходимо, - даже если это слегка вредит общей картине. Но, по крайней мере, мы можем выбрать, какие именно детали оставить для публики, и подчинить второстепенные детали главным. Каждая фотография полна неприятных мелочей, и в каждой есть задатки для создания чарующей картины. Поэтому мы должны очень внимательно изучить фотографию, чтобы понять, какие детали следует оставить, а какие -нет. Если тона и плоскости в картине выбраны верно, если резкость и размывание контуров сделаны правильно, никто не хватится незначительной детали. Мы можем работать лучше фотоаппарата, потому что фотоаппарат, слава богу, не умеет выбирать и подчинять главное второстепенному.

Обратите внимание, сколько на картине размытых контуров, но при этом она не производит впечатления нечеткой или размазанной. Интересно заметить, что на любом участке картины можно увидеть как четкие, так и размытые контуры, а не сплошь одно или сплошь другое. Это следует запомнить начинающему художнику, который все видит четким, как грани хрусталя.

103

ПОДЧЕРКИВАЯ ПЛОСКОСТИ И АКЦЕНТЫ

Вот фотография, с которой я работал. Кстати говоря, художнику, чтобы до такой степени открыться, нужно определенное мужество. Но раз уж я взялся вас учить, будет честно, если я покажу материал, с которого работал. Фон этой фотографии я счел бессмысленным, не имеющим отношения к делу и вообще лишним. Поэтому на картине я его полностью убрал, сделав только намек на фон, чтобы фигура не казалась наклеенной на белый лист бумаги. Здесь меня в первую очередь интересует форма, а во вторую - характер. Платье само по себе являет сложную и затейливую форму - если добавить что-то еще, для глаза этого будет слишком много.

Здесь мы опять можем победить фотоаппарат, ведь мы в силах убрать лишние детали,
отвлекающие зрителя, и притянуть его взгляд туда, куда надо. Я подчеркнул резкость плоскостей и акцентов и размыл только те контуры, которые явно размыты и на фотографии. Я считаю, что мне удалось добиться четкости, но без чрезмерной резкости. Форма завершена, но в то же время не вымучена и не чрезмерно проработана. В каждой области картины можно найти простое

пятно света, соседствующее с простым пятном полутона, который переходит в почти плоскую, простую тень. Я старался использовать как можно меньшее число мазков, чтобы как можно более широкими взмахами обрисовать плоскости. На такой чистый и сконцентрированный подход всегда будет спрос. Этот подход прекрасно работает для всех типов иллюстраций.
104
105
ПРИДАНИЕ ОБЪЕМНОСТИ СЛИШКОМ ОДНОРОДНЫМ ТОНАМ
Вот еще одна фотография, выбранная в качестве исходной точки. Одна из самых значительных характеристик фотографии - то, что на ней попадаются сверхгладкие тона. Работая с этой фотографии, я разбил несколько слишком однотонных пятен и смягчил кое-какие контуры. Сложные детали платья я приглушил. Диван явно менее важен, чем фигура, поэтому он намеренно изображен с меньшей проработанностью. Подчеркнуты большие плоскости фигуры. Я попытался по возможности избегать однородности тона. Бывают случаи, когда однородность нужна, но часто области, закрашенные слишком одинаковым и гладким
тоном, кажутся «жестяными» и однообразными. Я считаю, что легкая вариация тона внутри однотонных пятен, чтобы слегка разбить их, добавляет живости там, где раньше ее не было. Любая зона по возможности должна выглядеть как живопись и не походить на аппликацию, а описанный выше прием - один из способов этого добиться. Обратите внимание на добавленные там и сям на светлом фоне темные акценты - они оживляют картину. Светлые тона немного высветлены дополнительно, чтобы создать эффект особо яркого света. Фон местами тоже высветлен, чтобы избежать монотонности фона, видимой на фотографии.
106
107
УТОЧНЕНИЕ ТОНА И СООТНОШЕНИИ ТОНАЛЬНЫХ ПЯТЕН
Перед нами еще одна фотография, довольно заурядная по композиции. Для хорошей картины ей недостает контраста и блеска. Воспроизведя ее слишком точно, мы получим нечто унылое. Поэтому мы добавим на обои рисунок, чтобы оживить фон, и с той же целью придадим дивану крутой изгиб. Контраст нам обеспечит темная подушка на фоне светлого платья, и еще мы немного увеличим контраст между светом и тенью. В то же время некоторые контуры размыты или изменены. Добавленное нами размывание контуров очень помогает рисунку не выглядеть как
фотография. Более светлый тон дивана позволяет платью не выглядеть как одинокий остров и как будто связывает его с другими тонами. Деталей в этой картине, как я полагаю, достаточно, чтобы удовлетворить любого клиента, желающего приобрести «законченное» произведение искусства. Картина будет казаться намного более «законченной», чем на самом деле, если тона в ней упорядочены и приятны глазу. В данном случае мы не могли совсем избавиться от фона: на белом фоне платье утеряло бы большую долю контраста. Нам пришлось изобрести что-то подходящее.
108
109
ПОДХОД «ОБЩЕГО ТОНА»
Я называю этот прием «методом общего тона», поскольку он именно таковым и является. Его можно было бы с тем же успехом назвать «методом тональной мозаики». Мы должны стремиться к тому, чтобы расположить большие тональные элементы в композиции как можно проще. В конце концов, мозаика пятен представляет собой общий тональный эффект - одно пятно отличается тональностью от другого, и все вместе они работают на создание какого-то дизайна. Дизайн - хороший или плохой - возникает в любом случае, когда мы сочетаем пятна разного тона. Рано или поздно до художника доходит, что эффект совокупности этих тонов на самом деле более важен, чем сюжетное содержание картины.

Это еще один довод против слишком буквальной интерпретации сложных форм и поверхностей, которые мы видим в природе, и за необходимость поиска решения в материале, который предоставляет нам природа. Сразу понятно, что здесь требуется вкус, разборчивость и изобретательность. Следовательно, это не пассивное приятие внешних фактов, а творческий подход. Вы вносите в картину «осмысленное видение», которое, к сожалению, отсутствует у фотоаппарата.

Иногда упрощенное, плакатное изображение лучше тщательно отделанного произведения, поскольку задумано и исполнено в соответствии с истиной - истиной широкомасштабного взгляда, а не скрупулезного изучения мелочей. Одну большую истину легче воспринять, чем много мелких (к тому же если вам представили много мелких истин, возможно, что более важные -из-за невежества или непонимания - остались за кадром). Некоторые художники-абстракционисты подходят к истине очень близко, но упускают элементы, которые только добавили бы им величия, - творческий союз с самой природой. Представляется невозможным, что великие законы природы, которые работают без сучка и задоринки уже много миллиардов лет и управляют самой Вселенной, могут быть настолько ошибочными, как утверждают эти художники. Возможно, объяснение кроется в недостатке проницательности или умения видеть. Но, по крайней
мере, я заклинаю вас, начинающие художники: прежде чем углубиться слишком далеко в абстрактное и непостижимое, прежде чем сбросить со счетов огромное богатство материала, подаренное нам природой, подумайте хорошенько. Как вы не можете жить без света, так не может жить без него и ваше искусство.

На следующей странице мы разработали простой сюжет - одну фигуру. Я полагаю, моя демонстрация будет вам полностью понятна. Я хотел показать всю мощь простого света, полутона и тени, объединенных принципом формы. Вы можете продвинуться в искусстве живописи ровно до этого места - и уже быть хорошим художником: главное - верно передать эти тона и простые формы, а на стадии рисунка привести тона в нужное соотношение друг с другом в зависимости от света и в правильное соотношение с окружающими элементами.

Все на самом деле очень просто, и меня изумляет, насколько мало людей понимают этот принцип. Думаю, основная причина в том, что фотомоделей и натурщиц очень редко ставят позировать в условиях простого освещения. Разумеется, если разбить первоначальные простые тона - лучшее, что только бывает, - несколькими другими источниками света, у вас не останется ни формы, ни какой-либо возможности ее выразить. Вы вдруг обнаружите, что пытаетесь скопировать миллион бессмысленных тонов и вам это ничего хорошего не дает. Форму так же легко раздробить лишними источниками света, как легко сорвать собрание горожан, затеяв дискуссию на отвлеченные темы. Результат - ноль, и время потеряно.

Если вы собираетесь заниматься живописью, то помните: самое главное - выбирайте для начала простое освещение. Вы можете подсвечивать свой сюжет сзади или спереди и отражать этот свет, если вам угодно, но используйте по возможности один основной источник света для наилучшей интерпретации формы.

Когда мы рисуем на пленэре, об этом заботится природа. Но когда мы находимся в мастерской и берем эту задачу на себя, то совершаем много ошибок.

ПОДХОД «ОБЩЕГО ТОНА»

ФОТОГРАФИЯ

1. ПРОАНАЛИЗИРУЙТЕ. СЮЖЕТ В ПОИСКАХ БОЛЬШИХ ОДНОРОДнЬіХ ТОНАЛЬнЬіХ ПЯТЕН - СВЕТА, ПОЛУТОНА И ТЕНИ.
2. ИСПОЛЬЗУЙТЕ ТОНА, ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО СООТВЕТСТВУЮЩИЕ. СЕРЕДИНЕ КАЖДОГО ПЯТНА, ИЛИ БЕРИТЕ ЧУТЬ БОЛЕЕ СВЕТЛЬІЙ ИЛИ ТЕМНЫЙ ТОН, НО СОХРАНЯЙТЕ

ОСНОВНОЕ ТОНАЛЬНОЕ СООТНОШЕНИЕ СВЕТА И ТЕНИ НА ОКРУЖАЮЩЕМ ФОНЕ (СМ. ПРИНЦИП ФОРМЫ).
3. ТЕПЕРЬ СОЕДИНИТЕ ОДНОРОДНЬIЕ «ПЛАКАТНЫЕ» ТОНА ВМЕСТЕ, ТЩАТЕЛЬНО ИЗУЧАЯ ГРАНИЦЬI ТЕНЕЙ. ЦЕЛЬ -СОХРАНИТЬ МАКСИМАЛЬНУЮ ПРОСТОТУ ИЗОБРАЖЕНИЯ.
а. Добавьте акценты света (блики) И ТЕНИ (АКЦЕНТУАЦИЯ). ИЗУЧИТЕ КОНТУРЫ - ГДЕ ОНИ РАЗМЫВАЮТСЯ, А ГДЕ ЧЕТКИ. ЭТО ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ СПОСОБОВ ПИСАТЬ.
111
«прямой» подход
Эта процедура отличается от подхода «общего тона» только манерой. Разница в том, что вы не начинаете с покрытия холста целиком, но пишете свет, полутона, тени и все, что их окружает, и покрываете холст краской последовательно, сантиметр за сантиметром. Результат может выглядеть чуть спонтаннее и свободнее - такая свобода редко достигается другими методами. Но в отношении тона, формы, контуров и акцентов этот подход не отличается от предыдущего.
Прилагаемую иллюстрацию я начал рисовать сверху и закончил у нижнего края. Сначала я примерно набросал фигуру кистью. Потом положил светлые тона, потом полутона, потом тени, потом рефлексы. Последними были добавлены светлые и темные акценты. Я проделал то же с головой, а затем так же изобразил стул, торс, руки, ноги и юбку.
Для быстрого создания набросков и этюдов эта процедура подходит идеально. Но при работе этим способом общие тональные качества картины могут быть не очень хороши. Я использую этот подход, когда мне не нужно зарисовывать все четыре угла либо когда я делаю частичное или виньетное изображение. Такой подход немного труднее для художника, чем «общий тон», поскольку с первого раза трудно сделать все правильно и согласованно. Показанный этюд сделан черной и белой масляными красками, но прямой подход можно использовать в работе с любыми материалами, особенно акварелью и тушью, все очарование которых и заключается в прямоте и непосредственности. Такой подход, однако, гораздо менее терпим к переделкам, если первый слой краски уже высох или оказался ошибочным. Старайтесь сразу дописывать все, что начали, оставляя чистый холст для дальнейшей работы. Если все делать правильно, этот подход будет самым быстрым. Чтобы все сделать правильно, нужно сначала создать набросок и точно знать, что вам нужно. Время, затраченное на рисование наброска, обычно окупается - вам не нужно будет гадать и экспериментировать при создании окончательной работы. Некоторые художники вообще не намечают контуров на окончательной работе, а рисуют и потом пишут сверху на каждом участке картины, последовательно. Такой метод допустим при создании набросков или этюдов, но если вы так поступите с окончательной работой, может оказаться, что вы сделали ее слишком крупной и часть композиции не войдет на отведенное место. Почти любая иллюстрация
должна вписаться в определенное пространство или иметь определенные пропорции. Часто художник должен оставлять место для текста, букв, заголовков, врезок, имен и названий. И все это с учетом полей. Если сюжет не поместится в отведенное пространство, его придется обрезать или нарисовать заново. Если вы продумали баланс и дизайн и разработали окончательную картину на их основе, вам будет очень больно смотреть, как вашу картину обрезают и весь дизайн идет насмарку.
Работая методом «прямого» подхода, вы на самом деле сначала оперируете пятнами тона, помещая их рядом друг с другом. Контуры при этом скорее «получаются сами» - нельзя сказать, что вы их сначала обводите, а потом заполняете. Конечно, эффект выходит более свободный, чем при использовании однородных пятен. Но даже с учетом этого зажатость или свобода - результат не столько подхода, сколько видения, как я уже говорил. Если вы видите сюжет зажатым, вы и нарисуете его зажато, и наоборот.
Не огорчайтесь, если ваши ранние работы выходят зажатыми, чересчур вымученными и жесткими. Вы учитесь, чтобы в дальнейшем прийти к более

свободному стилю. Свобода редко приходит сама собой. Часто она бывает плодом усилий многих лет. Если художник знает, что делает, работа для него становится все легче и легче. Однажды вы сможете написать в четыре мазка форму, для которой сегодня вам требуется пятьдесят. Это вопрос самосовершенствования.
Художник, пишущий свободно, необязательно пишет быстро. Некоторые художники, для которых характерен свободный и небрежный стиль, работают очень медленно. Некоторые к тому же переписывают картину несколько раз, чтобы добиться такого эффекта. То, что вы видите, - не всегда результат первой попытки. Может быть, первая была зажата еще сильнее, чем ваша. Отчего художники по мере развития своего таланта начинают предпочитать свободный стиль? Я думаю, причина в том, что именно он лучше всего позволяет проявить индивидуальность. Он выражает впечатление, полет воображения художника и в то же время оставляет некоторый простор для воображения зрителя. Поэтому он интереснее подробного изображения со скрупулезно точными деталями.
Вы можете скопировать мою работу. Но я бы предпочел, чтобы вы нашли натурщика или, так же как я, взяли какую-нибудь фотографию и попробовали представить ее в виде наброска.
112
113
«мягкий» подход
Это замечательный способ писать картину. Он тесно связан с подходом «общего тона». Однако в этом случае, вместо того чтобы писать общие тона с резкими кромками и потом смягчать их, мы наносим общие тона на холст и сразу смягчаем их. Затем поверх мягких тонов тут же, пока краска еще не просохла, добавляются поверхностные детали. Там, где нужно, кромка берется четче, но общий эффект остается настолько размытым, насколько этого желает художник. Это один из верных способов бороться с чрезмерной жесткостью или зажатостью в живописи. Зажатость возникает, когда на холсте изображено много мелких форм с чрезмерной четкостью и все контуры по всей картине проработаны резко.
Я полагаю, что этот подход окажется откровением для многих молодых художников, которые не пытались его использовать или просто о нем не знают. Он создает ощущение гораздо более качественной живописи и в то же время придает работе эффект глубины там, где раньше все предметы упорно прилипали к плоскости картины. Он полностью уничтожает эффект «наклеенности» элементов картины на холст. Старайтесь сохранить как можно больше размытости. Возможно, нескольких метких взмахов кисти окажется достаточно для придания картине нужной завершенности. Я совершенно уверен, что так работали Сарджент и Андерс Цорн, в чьих картинах виден эффект, получаемый именно с помощью такого подхода. Этот принцип относится в первую очередь к масляной живописи, но его прекрасно можно использовать при рисовании набросков, виньеток и почти любого типа иллюстраций.
Вы не потеряете время зря, если потратите его на эксперименты с этим подходом. Я всегда считал, что художнику не следует ограничиваться одним-единственным методом. Я обожаю экспериментировать со всем, что в голову придет или попадется на глаза. Я люблю использовать материалы и технику, которые наиболее соответствуют выбранному сюжету. Некоторые предметы словно сами подсказывают, что их надо рисовать четкими до хрупкости, а другие как бы просят деликатности и мягкости. Пока вы учитесь, учи'тесь выражать себя обширным арсеналом средств. Это снижает опасность того, что вы «выгорите» и ваш подход исчерпает себя или надоест публике.
Вы видите, что на первом этапе работы над этой головкой я сделал довольно тщательный набросок углем. Потом поверх зафиксированного угля я проложил «общий тон». Даже в начальной стадии уже есть ощущение света и формы. Оно усиливается на следующем этапе работы, хотя я добавил всего несколько мазков. Затем я прорабатываю черты лица и добавляю несколько светлых и плотных акцентов, и работа закончена. Чтобы показать вам четыре стадии,

мне пришлось создать четыре разных эскиза, но у вас он будет только один. Однако за счет того, что я сделал их четыре, на последний мне потребовалось совсем немного времени благодаря опыту, полученному в процессе работы над первыми тремя. Это весьма непосредственный способ. Картину по возможности следует завершать, пока краски еще не высохли. Если вы пишете маслом, то, добавив в скипидар немного макового масла, можете замедлить процесс высыхания краски.
Такой подход более эффективен при работе кроющей акварелью, чем прозрачной. Ее нужно сохранять влажной достаточно долго, чтобы получить нужный эффект, - это нелегко, но возможно. Цветные мелки и уголь просто великолепно подходят для этого метода, как и любой другой материал, который можно растушевать или стереть ластиком.
Очень многие новички мечтают понаблюдать за работой мастера, чтобы научиться технике. Ваша техника - исключительно ваша собственная. Методы и подходы всегда общеизвестны. Ни один художник, любящий прежде всего искусство, не станет держать их в тайне. Технике нельзя научиться наблюдая - ей учатся только на опыте. Если художник может объяснить вам, как делается то или иное, - это гораздо лучше, чем наблюдать за ним или даже копировать его работу.
Если вам понравился мягкий подход, попробуйте применить его сами. Если вам не нравятся эффекты, которые получаются в результате, не используйте его. Однако это очень, очень хороший способ победить зловредный фотоаппарат или проектор. Обвести и таким образом скопировать размытое изображение невозможно. Может быть, вы умеете делать размытое изображение опять четким. Лично я - нет. Я работаю с помощью глаз, рук и (надеюсь) мышления.
114
115
«хрупкий» подход
Когда предметы освещены сильным резким светом или сам сюжет требует определенного мощного или контрастного освещения, я прошу вас мыслить именно этими категориями. Обычно такая четкость присутствует в сюжетах с сильным контрастом, с большим количеством сочных светлых и плотных тонов. На этой картинке изображена темноволосая девушка в черно-белом полосатом платье. Платье «с перчиком», и полоски цепляют глаз. Подобное просто не вяжется с мягкостью и таинственной полутьмой. Поэтому мы придадим темным волосам почти белый фон, который подхватывает контрастность платья. Поскольку платье пестрое, остальные части картины хочется сделать как можно проще. Поэтому мы не будем добавлять никаких других рисунков. Здесь четко прописаны почти все контуры -будь платье однотонным, некоторые из них показались бы слишком резкими. Но полоски на платье разбивают крупное пятно, увлекая взгляд за собой по контурам незаметно для зрителя. Я писал слойно, по сухому - такой подход совершенно противоположен «мягкому», о котором мы говорили чуть раньше. Это усиливает ту самую четкость, или хрупкость, которой мы пытались избежать в предыдущем примере.
Большинство начинающих художников грешат скорее излишней резкостью, чем излишней мягкостью, так что этот метод не нуждается в пространных объяснениях. Он заключается в том, чтобы писать предметы, пока не дойдешь до контуров, и на том останавливаться. Но и этот подход имеет определенную ценность и шарм, если соответствует сюжету.
Светлые и темные тона в ярком солнечном свете действительно выглядят резкими до хрупкости, и никто не запрещает вам изображать их именно так. Есть много сюжетов, требующих резкости и контраста. Поэтому - экспериментируйте! Эффект наибольшей резкости можно получить, если писать по сухой темной тонировке. Для такого метода иногда очень подходят старые холсты. Можно, впрочем, покрыть новый холст тонировкой на скипидаре и дать высохнуть. Кроющая акварель тоже очень хороша для получения эффекта резкости, или хрупкости. Один известный художник работает кроющей

акварелью прямо по обычному строительному картону, а позже наносит ею же все светлые пятна.
Пастель на тонированной бумаге или картоне (без растушевки) тоже хорошо передает резкость. Результат может выйти очень красивый, с чарующим эффектом. Чем больше художник растушевывает пастель, тем более размытый эффект она дает, так что к ней можно применять обе техники. Однако, поскольку пастель с самого начала имеет зернистую или меловую структуру, она красивей всего, если ее оставить так, как она легла, без растушевки. Можно так загладить пастельный рисунок, что он полностью потеряет свой характер, и по репродукции нельзя будет сказать, что за материал использован для картины. Любой материал должен хотя бы частично сохранять свой характер и не походить на другие.
Помните: четкость и резкость наблюдаются в основном при ярком свете! Помните также, что четкость и размытость прекрасно уживаются вместе и в сочетании становятся даже лучше, чем по отдельности. Поэтому не следует ударяться в жесткость, иначе вы вернетесь к исходной точке. Все мы начинаем с излишней жесткости.
Обратите внимание, что и на этой картине есть несколько размытых контуров. Они необходимы, чтобы по контрасту подчеркнуть резкость.
116
117
«ГРАНЕНАЯ» ПРОРАБОТКА И ДРУГИЕ МЕТОДЫ
Я считаю, что метод наложения красок должен выбирать художник, но все же хочу описать различные приемы, которые подпадают под определение общей последовательности разработки, но дают разнообразные эффекты. Иногда сам сюжет требует конкретного типа проработки, который соответствует ему по духу. Каждый художник на определенном этапе развития впадает во вредную привычку передавать объем формы слишком прилизанно и валёрно. Его работы теряют энергию и живость, но художник может сам не знать, как с этим бороться. Один из лучших способов добавить форму и структуру уже гладким формам -«граненая» проработка.
Она заключается в том, что монотонные округлые контуры разбиваются на серии прямых линий, а поверхности становятся более плоскостными, «гранеными» - их кривизна уменьшается. Как ни странно, при этом форма сохраняет свое изящество, но получает как будто большую объемность и массу. Каждую плоскость пишут в одной тональности, насколько это возможно, а потом переключаются на следующую тональность. Следите за тем, чтобы при проработке поверхности не слишком заглаживать место перехода одной плоскости в другую. Край тени можно взять довольно четким тональным пятном, кромка которого лежит сразу за пределами полутона. Контуры можно усилить «гранеными» акцентами. Сами тональности остаются верными, без какого-либо «насилия». Посмотрите на следующую страницу - и, думаю, мои разъяснения станут вам понятны.
Проработка плоскостями хороша при изображении головы - особенно если костная структура в ней не бросается в глаза и в итоге голова получается слишком гладкой. Этот подход замечательно работает при изображении младенцев. Он - практически единственный способ придать дополнительной живости натертому до блеска сюжету. Плоскостной метод можно применять для рисования драпировок, скал, облаков и вообще почти любых форм, и он очень помогает создавать картины, которые не выглядят как фотографии. С ним стоит поэкспериментировать.
Существуют и другие методы проработки. Например использование мелких мазков поперек формы, что подчеркивает ее структурный внешний вид и объем. Такой метод добавляет картине мягкости, в то время как мазки, направленные вдоль формы обрисовывают ее более четко и придают ей резкую кромку, поскольку повторяют контур. Примите за аксиому: если вам нужны резкость и четкость, кладите мазки сверху вниз, вдоль контура. Если вам нужны мягкость и размытость, кладите мазки поперек формы, по направлению к кромке, или даже выходите за пределы контура.

Художники, пишущие большими или широкими мазками, например Сарджент, Цорн и Со-ролья, обычно кладут их вертикально, вдоль формы. Маленькими мазками поперек формы, без потери живости, пишут Этторе Тито, Чайлд Хассам, Дэниел Гарбер, Эдмунд Тарбелл, Суло-ага и многие другие. Этот метод имеет еще одно преимущество: он позволяет использовать значительно больше цвета в одном куске, и часто это сложный, или «разбитый», цвет, который ввели в употребление французские импрессионисты.
Есть еще метод лессировки - когда мазки кладутся ребром кисти, а не кончиком, и результаты получаются очень мягкие и красивые. В мазке в этом случае почти незаметна фактура кисти. И наконец, есть еще живопись ножом-шпателем - этот метод, вероятно, дает самые широкие мазки, и его можно сочетать с применением кисти или использовать только шпатель.
Я привожу примеры такой проработки как здесь, так и в других местах книги. Думаю, вы их узнаете и сами. По моему мнению, все эти методы достойны того, чтобы их попробовать. Мне кажется, есть много хороших художников каждого типа. Описанные техники можно применять при работе в любом тональном материале. Интересно бывает подготовить композицию и написать ее в разной технике или даже взять фотографию и интерпретировать ее разными способами. В этом случае фотография будет служить вам, а не вы - ей.
118
«ГРАНЕНАЯ»ПРОРАБОТКА
119
ПРОРАБОТКА ВДОЛЬ И ПОПЕРЕК ФОРМЫ
СВЕРХУ ВНИЗ)
внизу: мазки или ПОПЕРЕК
НАПРАВЛЕНЪ! ПРОТИВ, ФОРМЪ!. ПРЕДЛАГАЮ ВАМ
наверху: мазки проложен ьі вдоль
ФОРМЬі, ИЛИ ПОВТОРЯЮТ ЕЕ
(идут по НЕЙ
ПОЭКСПЕРИМЕНТИРОВАТЬ С ОБОИМИ
СПОСОБАМИ.
120
ЛЕССИРОВКА
121
Тональные материалы
Любой материал, способный воспроизвести тон по шкале от черного до белого, можно считать тональным. Для репродукции рисунков, сделанных такими средствами, используется растр. Если рисунок предназначается для репродукции на дешевой или газетной бумаге, нужен хороший контраст. На качественной бумаге достигается более тонкая градация с использованием более мелкого растра. Так что, если вы рисуете на серой бумаге или используете в рисунке промежуточные тона, воспроизвести такой рисунок окажется дороже, чем так называемые штриховые клише. Исключение составляют растровые пленки Веи Day и Craftint, а также зернистые поверхности вроде картона Coquille - на них рисунок получается в виде набора мелких черных точек, которые воспроизводятся процессом штрихового клише.
Существует еще бликовый растр, в котором совсем опускаются цвета на белых участках, так что тон выходит чисто-белым. Но это относится к двухкрасочному растру.
Я покажу вам серию иллюстраций только для того, чтобы указать, какой материал для них подходит. Попробуйте с ними поработать. Это задача не на один день. Все материалы подчиняются базовому подходу принципа формы, но каждый обладает своей индивидуальностью. К чему вам следует первым делом стремиться при освоении материала, это к тому, чтобы правильно взять тона и найти плоскости. Затем научитесь делать четкие и размытые контуры. Научитесь изображать мягкую градацию тона, резко очерченные формы, овладейте «рубленой» проработкой. Научитесь вводить светлые и плотные

акценты. Это все, что вам нужно знать для работы с любым материалом. Но это не так просто, как может показаться. Я думаю, что тушь и акварель - два самых трудных в работе материала, но и самых прекрасных, если художник умеет с ними обращаться. Очень странно, что многие художники начинают именно с акварели. Мне кажется, что цветные карандаши, уголь, угольный карандаш, сухая кисть и тому подобные средства делают работу с тоном гораздо проще. После них легче перейти
к другим материалам. Но вы вольны выбрать любой: все материалы в вашем распоряжении. Экспериментируйте и ищите свой путь!

Я не считаю, что художник должен выбрать один материал и работать исключительно с ним до конца дней своих. Но если вы хорошо освоите один материал, это поможет при работе с другими. Умение обращаться с карандашом - главное, что помогло мне стать хорошим живописцем. Конечно, гораздо проще научиться хорошо рисовать пером, если вы уже умеете передавать обобщенные свет и тень другими средствами. Тональные материалы для рисунка способствуют освоению материалов для живописи. Но вам следует понять главное: все средства служат единой цели, и если вы будете экспериментировать и практиковаться, то сможете высказать то, что хотите, с помощью любого материала. Так и должно быть. Освоение разных материалов расширяет кругозор художника, продлевает его карьеру и к тому же приносит безграничное наслаждение работой.

В такой разносторонности художника нет ничего поразительного, поскольку базовые навыки во всех случаях одни и те же. Перевод сюжета из одного материала в другой весьма увлекателен. Если у художника крепкий фундамент знаний, то очень часто предварительная работа делается в одной технике, а потом переносится в другую, и это не стоит художнику никаких сознательных усилий.

Нет ничего плохого в том, чтобы изучать работы других художников, работавших разными материалами, и даже копировать их (разумеется, исключительно в учебных целях), если вы считаете, что для вас это полезно. Но все, что вы рисуете «из жизни», принадлежит только вам, и я искренне считаю, что это гораздо более выигрышная стратегия. В этом случае вы с самого начала разрабатываете свой собственный подход, и он вполне может оказаться необычным и выдающимся.

Возьмите же несколько разных тональных материалов и начните делать с ними что-нибудь самостоятельно - настолько хорошо, насколько можете. Техника придет сама. Так бывает всегда, и вы - не исключение.

122

УГОЛЬ КАК ТОНАЛЬНЫЙ материал

РУССКИЙ УГОЛЬ нА БРИСТОЛЕ. JTRATHMORE. ПРОЛОЖИТЕ СВЕТЛЫЙ ТОН ПО ВСЕЙ ПОВЕРХНОСТИ И РАСТУШУЙТЕ ТРЯПКОЙ. ПРОЛОЖИТЕ МАССЫ СРЕДНИХ И ПЛОТНЫХ ТОНОВ. ВВЕДИТЕ СВЕТЛЫЕ
ТОНА МЯГКИМ ЛАСТИКОМ. УГОЛЬ - ОДНОВРЕМЕННО ЛИНЕЙНЫЙ И ТОНАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ. ПРИ РАБОТЕ УГЛЕМ ЭФФЕКТИВНЕЕ ВСЕГО СОЧЕТАТЬ ЛИНЕЙНЫЕ ПРИЕМЫ С ТОНАЛЬНЫМИ. ЕСЛИ РИСУНОК РАСТУШЕВАТЬ СЛИШКОМ СИЛЬНО, ОН СТАНЕТ ПОХОЖ НА ФОТОГРАФИЮ, А ЭТО НЕЖЕЛАТЕЛЬНО. СДЕЛАЙТЕ ЕГО «ТОНАЛЬНЫМ» РИСУНКОМ.

123

УГОЛЬ И МЕЛ НА СЕРОН БУМАГЕ

124

ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ НА СЕРОЙ БУМАГЕ

ТАКОЕ. СОЧЕТАНИЕ ПОЗВОЛЯЕТ БЫСТРО И ЭФФЕКТИВНО ПЛАНИРОВАТЬ НАБРОСКИ, ЗАРИСОВКИ И КОМПОЗИЦИИ. ВНИЗУ - ПРОРАБОТКА КАРАНДАШОМ ГОЛОВ ИЗ ВЕРХНЕГО НАБРОСКА.

125

угольный карандаш как ТОНАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ (ГЛАДКИЙ БРИСТОЛЬСКИИ КАРТОН)

УГОЛЬНЫЙ КАРАНДАШ ПОЗВОЛЯЕТ РИСОВАТЬ БЫСТРО, А РАБОТА С НИМ - ОДНО УДОВОЛЬСТВИЕ! ЕГО РАСТУШЕВКА ДАЕТ ЭФФЕКТ ТОНКОГО СЛОЯ ЖИДКОЙ КРАСКИ. ЕГО МОЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ НА ГЛАДКОЙ ИЛИ ЗЕРНИСТОЙ БУМАГЕ ДЛЯ Достижения самых разных эффектов, этот рисунок СДЕЛАН нА ГЛАДКОМ КАРТОНЕ ФИРМЫ JTRATHMORE

КАРАНДАШОМ CHARON 790 ФИРМЫ DIXON. ХОРОШИ ТАКЖЕ знаменитые угольные карандаши фирмы \volff. угольный КАРАНДАШ ДАЕТ ШИРОКИЙ ДИАПАЗОН ТОНА И ХОРОШИЙ ЧЕРНЫЙ ТОН БЕЗ БЛЕСКА. ПОЭТОМУ РИСУНКИ УГОЛЬНЫМ КАРАНДАШОМ ЗАМЕЧАТЕЛЬНО ПОДХОДЯТ ДЛЯ РЕПРОДУКЦИИ. ОБЯЗАТЕЛЬНО ПОЭКСПЕРИМЕНТИРУЙТЕ С ЭТИМ МАТЕРИАЛОМ - ВЫ НАЙДЕТЕ СВОЙ СПОСОБ САМОВЬі РАЖЕН ИЯ, НО БУДЬТЕ СВОБОДНЫ И НЕПОСРЕДСТВЕННЫ. С УГОЛЬНЫМ КАРАНДАШОМ РАБОТАТЬ ЛЕГЧЕ., ЧЕМ С ЖИДКОЙ КРАСКОЙ.

126

угольный карандаш на обычном бристольском картоне

КОГДА ДЕЛАЕТЕ «ТОНАЛЬнЬіЕ» НАБРОСКИ, НАЧИНАЙТЕ. С САМblХ ПРОСТЫХ ПЛОСКОСТЕЙ СВЕТА, ПОЛУТОНОВ И ТЕНИ. КОНТУРЫ БЕ.РИТЕ КАК АКЦЕНТЫ, КОТОРЫЕ ВВОДЯТСЯ В ПОСЛЕДНЮЮ ОЧЕРЕДЬ, ЧТОБЫ «ПОДЧЕРКНУТЬ ПЛАСТИКУ формы», изображайте контуры НАМЕКАМИ, ВМЕСТО ТОГО ЧТОБЫ ОБВОДИТЬ ПРЕДМЕТ СПЛОШНОЙ ЧЕРНОЙ ЛИНИЕЙ.

127

угольный карандаш на иллюстраторском картоне

В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ СТАРАЙТЕСЬ ИЗОБРАЗИТЬ ФОРМУ, ВОЗДЕРЖИВАЯСЬ ОТ ЧЕТКИХ ДЕТАЛЕЙ. ВЬ| ОБНАРУЖИТЕ, ЧТО БЕЗ НИХ РИСУНОК ВЬіХОДИТ ГОРАЗДО ЛУЧШЕ.

128

ЖИДКАЯ КРАСКА И СУХАЯ КИСТЬ

129

ТУШЬ КАК ТОНАЛЬНЫЙ материал

130

ЖИДКАЯ КРАСКА - ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ РЕПРОДУКЦИИ
ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ РАСПЛЫВЧАТОГО ЭФФЕКТА УВЛАЖНИТЕ
ПРОЦЕДУРА ДЛЯ РАБОТЫ ЖИДКОЙ КРАСКОЙ
СВЕТЛЫЕ. ПЯТНА,
ВЫМЫТЫЕ. нА ТЕМНОМ
СМОЧЕНО ПОВТОРНО
чистая ВОДА
МАЗКИ МОКРЫМ ПО МОКРОМУ
■■
СЛОИ ТОНА МОКРЫМ ПО СУХОМУ ТОНУ
НА СУХОЙ ПОВЕРХНОСТИ
БУМАГУ.
СУХАЯ БУМАГА. ВТОРОЙ тон Добавлен к ВЛАЖНОМУ ПЕРВОМУ.
ПОВЕРХНОСТЬ СУХАЯ, МИНИМУМ ТуШИ НА КИСТИ -ПРАКТИЧЕСКИ ТЕХНИКА СУХОЙ кисти
ЧИСТАЯ ВОДА ПО ВСЕЙ ПЛОСКОСТИ, ПОВЕРХ ТОНА И ВЛАЖНОЙ БУМАГИ
ПОВЕРХНОСТЬ СУХАЯ.
КАЖДОМУ ТОНУ ДАЛИ ПРОСОХНУТЬ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ Добавлять следующий.
ПОВЕРХНОСТЬ
СУХАЯ. НЕСКОЛЬКИМ ТОНАМ ПОЗВОЛИЛИ СМЕШАТЬСЯ.
ИСПОЛЬЗУЙТЕ МОКРУЮ жженой кости, эта страница нарисована НА
ИЛЛЮСТРАТОРСКОМ КАРТОНЕ.
АКВАРЕЛЬ ЦВЕТА
Эти ПРИЕМЫ Достойны того, ЧТОБЫ С НИМИ ПОЭКСПЕРИМЕНТИРОВАТЬ!
РАБОТА С ЖИДКОЙ КРАСКОЙ
РИСУНОК ЖИДКОЙ КРАСКОЙ - САМЫЙ СПОНТАННЫЙ И НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ ИЗ ВСЕХ ВИДОВ РИСУНКА. ПОЭТОМУ С НИМ ВАМ БУДЕТ ТРУДНЕЕ ВСЕГО РАБОТАТЬ, ПОКА ВЫ НЕ СОЗДАДИТЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО
ПЛАНА РАБОТЫ С ЭТИМ МАТЕРИАЛОМ. РАБОТА С НИМ ОСНОВАНА НА ТОМ ЖЕ ПРИНЦИПЕ ФОРМЫ, ЧТО И ДЛЯ ВСЕХ ОСТАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ, - ТОН, ПЛОСКОСТЬ И КРОМКА. ВЫШЕ ПОКАЗАНО, КАК ДОСТИГАЮТСЯ РАЗЛИЧНЫЕ ЭФФЕКТЫ. ИЗУЧИТЕ ПРИВЕДЕННЫЕ РИСУНКИ, И ВЫ УВИДИТЕ, КАК ЭТИ ЭФФЕКТЫ ПРИМЕНЯЮТСЯ НА ПРАКТИКЕ.
СТАРАТЕЛЬНО ИЗУЧАЙТЕ НАТуРу. ТАМ, ГДЕ МОДЕЛИРОВКА ИЛИ КРОМКА СМЯГЧЕНЫ, РАБОТАЙТЕ ПО МОКРОЙ ПОВЕРХНОСТИ. ГДЕ НУЖНА РЕЗКАЯ КРОМКА (КАК В ИЗОБРАЖЕНИИ КУБА ВЫШЕ) - ПО СУХОЙ. «МАЗОК ПО МОКРОМУ - РАСПЛЫВЧАТЫЙ, ПО СУХОМУ -ЧЕТКИЙ». РИСУНОК МОЖНО ОТЧАСТИ ИСПРАВИТЬ -СМЫТЬ ГУБКОЙ ИЛИ

ОТТЕРЕТЬ МОКРОЙ КИСТЬЮ И ЧИСТОЙ ВОДОЙ, УДАЛЯЯ ВОДУ ПРОМОКАШКОЙ. «КАЖДАЯ ПЛОСКОСТЬ ОТДЕЛЬНЫМ ТОНОМ» - ЭТО ХОРОШИЙ ПРИНЦИП. НЕ ПРИМЕНЯЙТЕ ТОЧЕЧНУЮ фактуру, рисунок должен быть как можно БОЛЕЕ СВОБОДНЫМ, ШИРОКИМ И СПОНТАННЫМ.
131
КРОЮЩАЯ АКВАРЕЛЬ КАК ТОНАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ
132
ЧЕРНО-БЕЛАЯ ЛЕССИРОВКА МАСЛОМ
133
Говард Пайл
К счастью, у меня есть возможность дать вам общую теорию подхода, который использовал Говард Пайл, причем в его собственных формулировках - так, как он преподавал своим студентам. Он вручал им конспект, который теперь передается из поколения в поколение. Скажу честно: этот конспект переходил из рук в руки бесчисленное множество раз, и его абсолютную подлинность я гарантировать не могу, но по сути это именно то, что когда-то было написано самим Пайлом. Я получил свою копию лет двадцать назад - уже не помню от кого. Поскольку Пайл известен как «отец американской иллюстрации» и поскольку он распространял этот текст бесплатно, я считаю возможным опубликовать его как часть своей книги, чтобы он сохранился навечно на благо искусства иллюстрации. Вероятно, моя копия - единственная. На свете осталось очень мало учеников Пайла, и если они не опубликовали его послание так, как это сделал я, оно будет потеряно навсегда. Я рад, что у меня есть возможность передать его слова будущим поколениям, и, уверяю вас, - вы будете также рады, получив их.
Начальные понятия
В ОБЛАСТИ ЦВЕТА И ФОРМЫ
Свет
Все предметы видимы глазу благодаря тому, что их освещает солнце. В результате посредством этого мы видим цвета и фактуру различных природных объектов.
Отсюда можно заключить, что цвет и фактура являются свойствами света и не принадлежат к свойствам тени. Ибо тень - это темнота, а в темноте нет ни формы, ни цвета.
Следовательно, форма и цвет принадлежат к царству света.
Тень
Если предмет, освещаемый солнцем, более или менее непрозрачен, то, когда этот предмет преграждает путъ солнечным лучам, возникает тень - более или менее черная и непрозрачная. Она освещена только светом, отражаемым соседними предметами.
Благодаря тени все предметы приобретают форму или очертания, ибо если бы не было тени, все было бы плоско и покрыто равномерным ослепительным светом, обладало бы равномерным цветом и фактурой... Но, когда появляется тень, предмет приобретает форму и очертания.
Если края предмета округлы, то контуры тени смягчаются; если у предмета есть грани, поверхность переходит в тень соответственно резко. Поэтому в расплывчатости или четкости очертаний тени проявляется округлость или угловатость твердого предмета.
Отсюда следует, что к царству тени относятся форма и очертания и что тень сама по себе не может передавать ощущение цвета и текстуры.
Я постарался сформулировать эти два факта, потому что на них основано любое изображение: подражая разделению света и тьмы, мы подражаем самой Природе. Следовательно, главная задача преподавателя изобразительного искусства - научить студентов анализировать светотень и разделять тона по светлоте - не физически, но мысленно. В самом начале ученик больше всего нуждается не в системе произвольных правил и методов для имитирования формы предмета; начинающему художнику важнее всего усвоитъ привычку анализировать свет и тени и изображать их соответственно.
Полутона

1. Полутона, воспроизводящие ощущение фактуры и света, следует отнести к царству света и делать ярче, чем они представляются глазу.
2. Полутона, которые передают ощущение формы, следует отнести к царству тени и делать намного темнее, чем они представляются глазу.
В этом секрет простоты искусства. Можно составить такую зависимость:
Свет Тень
(то есть фактура, (то есть форма
качество, цвет) и твердость)
Блик - оттенок - Полутон - рефлекс -
1 2 3 2
полутон тень
3 1
В этом, как я уже говорил, основа изобразительной техники. И пока студент не научится хорошо отличатъ эти два свойства света

и тени друг от друга, нельзя переходить с ним от азов к более сложным концепциям, какими бы затейливыми и броскими ни представлялись его работы. В ходе постижения этого принципа ученика следует постоянно подбадривать, объясняя ему, что этот этап скучен и труден, но необходим, поскольку благодаря ему, и только ему, ученик сможет воплощать прекрасные идеи, дремлющие в его воображении.
В связи с этим я хотел бы сказать, что приходящие ко мне ученики всегда чудовищно заблуждаются относительно этих двух свойств света и тени. В итоге привычка преувеличивать полутона так сильно укрепляется в них, что иногда на обучение анализу и упрощению требуется несколько лет. Однако без умения анализировать и упрощать, как я уже сказал, невозможно создать произведение искусства и довести его до подлинного совершенства. Ибо это разделение
является фундаментальным законом природы, и, пока оно не войдет в привычку мышления, художник не сможет творить спонтанно.
Я предлагаю вам читать и перечитывать этот текст много раз и интерпретировать самостоятельно. Он со временем становится абсолютно понятен, но я на опыте установил, что для его усвоения, то есть воплощения на практике, нужно довольно много времени. То, что в этом нет ничего необычного, подтверждают слова самого Пайла: «Иногда требуется несколько лет».
Поскольку эта теория очень глубока и многие начинающие художники не имеют опыта в ее применении, я возьму на себя труд разъяснить ее далее (с извинениями и оговорками, так как моя собственная интерпретация этой теории может быть не совсем верной из-за моего недостаточного понимания ее).

Говарда Пайла уже нет с нами, но он оставил нам сокровище - свою теорию. Более великого дара не могло получить наше искусство (за исключением, может быть, огромного богатства, содержащегося в работах самого Пайла). Эта теория - часть его великого ума, который оказал столь глубокое влияние на американскую иллюстрацию. Сегодняшним молодым художникам может показаться, что иллюстрация с тех пор сильно изменилась, но мы должны понимать, что эти изменения не затрагивают ту фундаментальную теорию, которую Пайл нам оставил. Те принципы, которые он наблюдал и которые сформулировал для нас в письменном виде, являются, без сомнения, базовыми истинами, и правда также, что хорошую картину невозможно построить на иных принципах. Время не властно над этими базовыми истинами - точно так же, как над законами природы, ибо они и есть законы природы. Если и существует какая-то разница между работами Пайла и иллюстрацией наших дней, она кроется в концепциях и их раскрытии в изображении, а не в знаниях, которыми художник пользуется для работы. В наши дни простой

набросок головки на белом или тональном однородном фоне может считаться иллюстрацией, но сам по себе он отражает лишь стремление художника побыстрее отделаться - напрасно было бы искать в нем заботу о качестве иллюстрации, величие замысла и исполнения, индивидуальность автора.
Если лишить иллюстрацию всех лучших качеств композиции, тона, мозаики тональных пятен, света, цвета и фактуры, для самовыражения художника почти не останется средств. Я не верю, что без всего этого иллюстрация может как-то развиваться или улучшаться. Работа иллюстраторов, умеющих прекрасно выразить истину средствами тона, цвета и композиции, всегда найдет спрос и будет на голову выше произведений унылого копировщика или простого подражателя чужим трудам. Наш интерес к Говарду Пайлу вызван не только его известностью и выдающимся талантом, но и великими истинами, которые он отстаивал. Следует честно признать, что ныне на свете нет равных Говарду Пайлу во владении ремеслом, проницательности в понимании характера персонажа и его передаче, ощущении драматичности сюжета, интерпретации настроения и способности расположить фигуры в выразительной и убедительной среде. Ни одно из этих качеств нельзя убрать без ущерба для искусства иллюстрации - так же, как нельзя, например, беспрепятственно убрать какой-нибудь ингредиент при изготовлении качественной стали.
Недостаток места, сжатые сроки, диктуемые производственным процессом, потребность публики в «щекотании нервов» и броских шокирующих эффектах - все это сказывается на работе иллюстратора. Появление откровенных фоторепортажей и высокочувствительной пленки сильно расширило возможности фотографии, и это тоже сказывается. Но мы в своей работе не превзошли Пайла и даже не сравнялись с ним. Все новинки наших дней не уменьшили значимости сформулированных им принципов и их важности для художника. В сущности, любая хорошая иллюстрация, которая появляется сегодня, - это воплощение принципов Пайла, только в новом наряде.
У Говарда Пайла был острый, аналитический ум, так легко постигающий истину, что его теория - в его формулировках, - вероятно, казалась ему предельно ясной. Однако я нахожу, что в большинстве случаев художнику трудно осознать весь ее масштаб и применить ее на практике, трудно даже видеть окружающий мир хотя бы с некоторой долей того понимания, о котором говорит Пайл. Признаюсь вам, что я перечитывал этот текст не менее сотни раз, в различные периоды своей карьеры, и каждый раз находил в нем новую искорку смысла благодаря тому, что постоянно использую теорию Пайла в работе. Может быть, вам удастся постигнуть ее быстрее. Если же нет, в этой книге я предлагаю некоторые разъяснения того, что имел в виду Пайл и чего намеревался этим достичь. Разумеется, моя интерпретация может быть оспорена, и я заклинаю вас: если она кажется вам неверной, выработайте свою! Впрочем, вы можете также задаться вопросом: нужна ли вообще такая интерпретация. Но по опыту своего преподавания я знаю, как опасно считать вещи, совершенно очевидные для вас -преподавателя и художника со стажем, - столь же очевидными для ученика. Иногда ученик и сам уверен, что понимает, но при взгляде на его работу сразу становится ясно, что это не так. Истина доходит до человека в тот день, когда он начинает применять ее на практике, а не тогда, когда он слышит ее словесную формулировку. И по мере того, как истина применяется на практике, ее смысл растет и углубляется.
Текст Пайла начинается со слов: «Все предметы видимы глазу благодаря тому, что их освещает солнце». Это не следует понимать буквально, так как даже в ненастный день нам светло из-за того, что лучи солнца проникают через слой облаков - правда, совершенно с другим эффектом, нежели лучи солнца в ясный день. И, поскольку качество света в данном случае иное, работа со

светом и тенью должна быть, соответственно, другой. Мы должны проанализировать формулировки Пайла. Опять-таки он предполагает, что у нас хватит умственных способностей заключить, что любой свет - солнца, свечи или электрической лампочки - создает моделировку формы. Пайл высказывает глобальную истину в очень общей формулировке, и мы должны изучать по ней свойства света, но не трактовать ее буквально.

В следующем абзаце он говорит, что цвет и фактура не принадлежат к свойствам тени. В буквальном истолковании это означало бы, что все тени лишены цвета и фактуры. Но в этом случае все тени были бы нейтрального серого или черного цвета и совершенно плоские. В знак, что это не следует воспринимать буквально, Пайл говорит об отраженном свете и признает, что цвет и фактура являются свойствами света. Следовательно, отраженный свет может проецировать цвет и фактуру и в область тени. По моему мнению, здесь Пайл хочет, чтобы мы поняли: цвет и фактура наиболее отчетливо видны на свету и их следует приглушить или подчинить, когда они оказываются в тени, ведь основная функция тени - не передать ощущение цвета или фактуры, но в первую очередь определить форму. Мое утверждение (которое мы обсудим позже), что в тени интенсивность цвета снижается, поддерживается собственной теорией Говарда Пайла, и это должно окончательно убедить слушателя. Локальный цвет со сниженной интенсивностью, совершенно очевидно, находится в тени. Красное платье останется красным и в тени, и на свету, но на свету его красный цвет будет, несомненно, ярче. Кроме того, на цвет в тени может влиять цвет отраженного света (например, синевы неба). Говард Пайл не подвергает сомнению эти принципы в своей работе и просит нас проводить такой же анализ.

Поскольку видимые свойства цвета и фактуры поверхности зависят от природы и цветовых свойств различных видов света, отсюда следует, что прямой и отраженный свет влияют как на освещенные поверхности, так и на тень, а также изменяют локальный цвет в нашем изображении. Желтый или оранжевый свет солнца на склоне дня внесет в один и тот же пейзаж совершенно иной колорит, чем, например, свет солнечного полудня или облачного дня. Все предметы, освещенные этим светом, впитывают его цвет и добавляют его к своему локальному цвету. Почва, нейтрально-серая в облачный день, в таком свете может стать красновато-оранжевой. Холмы и листва становятся золотыми и теряются в глубокой фиолетовой тени, а раньше, на фоне синей тени, казались синевато-зелеными. Я полагаю, Пайл хотел, чтобы мы анализировали материал в поисках этих истин и сохраняли верность тем истинам, которые найдем. Я уверен, он призывал нас отображать чистоту цвета на свету в полной мере, настолько, насколько это близко натуре, и хотел, чтобы мы оставили ее на свету - там, где ее законное место. Я точно так же уверен, он хотел, чтобы мы видели тень такой, какой она нам является, согласованной с цветом, каким мы его видим. Ничто так не вредит нашей работе, как недостаток видения в сочетании со слепым следованием формуле. Я говорю всем своим ученикам: если вы не видите того, что предписывает формула, значит, либо вы не готовы ее применять, либо для вас она бесполезна. Ибо ваше место в искусстве определяется в первую очередь вашим видением и вашей интерпретацией. То, что вы делаете в начале своего пути, никак не подтверждает и не опровергает отстаиваемых вами истин. Их подтверждает или опровергает ваше последующее развитие. Хорошо, если начинающий художник внимательно изучает то, что говорят его учителя, и добросовестно пробует применить их слова на деле. Хорошо также доверять своему видению и использовать любую возможность воплотить его в жизнь, даже понимая, что вначале вы найдете решение далеко не для всех проблем. Но вы не можете отвергнуть то, что говорит учитель, не попробовав применить его слова на практике.

Пайл говорит нам, что полутона, принадлежащие свету, нужно изображать светлее, чем они кажутся, а те, что в тени, - темнее. Это абсолютно верно. Мы признаем ограниченность светлот, находящихся в нашем

распоряжении, и видим, что не в силах передать полный диапазон тона, от светлого до темного, как он существует в природе. Для достижения художественного эффекта необходимо по возможности как можно полнее передавать всю массу или контраст света и тени и сохранять их соотношение как обобщенных пятен. Иначе они могут безнадежно затеряться в нашем ограниченном тональном диапазоне. От недостатка контраста картина легко выцветает или становится «грязной», если свет и тень слишком сближаются по тону. Пайл утверждает, что мы не можем даже надеяться на верную передачу натуры, если не примем во внимание этот закон природы. Опыт убеждает нас, что Пайл прав. Если не верите, попробуйте сами. Общее соотношение света и тени гораздо ближе к истине и важнее, чем тот или иной локальный тон, который, если воспроизвести его буквально, украдет у нас ощущение света.

137

КОММЕНТАРИИ К ТЕОРИИ ПОДХОДА ГОВАРДА ПАИЛА

Представьте себе, что мы сравниваем недодержанные негатив и отпечаток с такими же негативом и отпечатком, но снятыми при правильной выдержке. На недодержанном комплекте светлые тона недостаточно ярки по черно-белой шкале, а темные недостаточно темны. Изображение получается тусклым и безжизненным. Ему недостает надлежащего контраста света и тени.

Лишь с одним утверждением Пайла я никогда не мог искренне согласиться - с тем, что тени более или менее непрозрачны, потому что не находятся на полном свету и освещаются только отраженным светом. Я утверждаю диаметрально противоположное. Это свет непрозрачен, а тени прозрачны. Доказательство - то, что любой предмет, находящийся на свету, останавливает этот свет и отражает его обратно на зрителя. Свет прозрачен только в том случае, когда он проникает в предмет - например воду или другую жидкость, стекло или другой прозрачный материал. Мы не видим дальше света на непрозрачных объектах и не видим сквозь него; наш взгляд останавливается на освещенной поверхности и остается там. С тенями верно обратное. Мы можем заглянуть внутрь тени. Тень на самом деле находится впереди плоскости, так как отбрасывается объемной формой или каким-нибудь световым эффектом. Одно полностью уравновешивается другим, с какой стороны ни посмотреть. Несмотря на то что тени создают ощущение тайны и темноты, неопределенности поверхностей и форм, лежащих в глубине, они все же единственные прозрачные части натуры. О, как жаль, что уже нельзя поговорить об этом с Говардом Пайлом! Я не могу поверить, что он - тот, кто столь мастерски воспроизводил прозрачность тени на своих работах, -сказал «более или менее непрозрачны», желая сообщить нам, что прозрачностью в этом случае можно совершенно пренебречь. Впрочем, он не сказал просто «непрозрачны», то есть, по крайней мере, оставил простор для толкования, и это -еще одно доказательство его величия.

Возможность изучения работ Пайла весьма ограниченна - по той причине, что их становится все труднее найти. Большая часть его оригинальных работ приобретена частными коллекционерами, и даже репродукции раскуплены для частных собраний. Вероятно, мои читатели даже не имели счастья ознакомиться с ними. Я не смог найти ни оригиналов, ни репродукций, которые можно было бы включить в эту книгу, и поэтому создал страницу тональных набросков, чтобы дать вам представление о великолепии тональных структур Пайла. Надеюсь, их будет достаточно. Я прошу прощения за копирование, даже грубое, его работ.

138

ТОНАЛЬНЫЕ НАБРОСКИ НЕКОТОРЫХ РАБОТ ПАИЛА

139

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ТОНА И ЦВЕТА

Прежде чем оставить тему тона и перейти к цвету, следует обсудить еще несколько важных вопросов. Первый из них - взаимоотношения тона и цвета. Представьте себе тональную шкалу, а потом - цвета, расположенные в таком же порядке, от самого-самого светлого (насколько мы в силах его

изобразить) до темного с тоном, почти равным черному. Тогда вам станет ясен смысл слова «тон», или, как иногда говорят, «светлота» в приложении к цвету. Позже я постараюсь показать вам, как создать такую шкалу для каждого цвета. Пока лишь скажу, что для этого недостаточно взять цвет и разбавить его белым. Цвет начинается с наибольшей интенсивностью в середине тональной шкалы, а по мере того, как светлеет, его все сильнее разбавляют или смешивают с «тонирующей добавкой», чтобы попасть в определенный тон на шкале. Для получения более плотных тонов цвета мы снова начинаем в середине шкалы и добавляем либо черного цвета, либо цвета, дополнительного к данному, либо какой-то смеси, чтобы уплотнить тон. Вот почему добиться хорошего цвета сложнее, чем добиться хорошей тональной структуры. Если бы, скажем, голубой цвет платья был на свету просто смесью белого и синего, а в тени - сплошь синим, работать с цветом было бы легко. Но мы обнаружим, что это не так: голубое платье остается голубым и в тени, а его тон уплотняется средствами, которые не уничтожают «индивидуальности» изначального цвета. Платье не будет выглядеть так, словно оно сшито из двух кусков материи разных оттенков.

Мы не сможем следовать принципу формы, пока не научимся воспроизводить тона формы правдиво, как мы это делали при работе в чернобелой гамме. Человеческая кожа, например, сохраняет свой цвет на свету и в тени, поэтому мы не можем нарисовать ее розовой там, где на нее падает свет, и оранжевой в тени. Если тени подсвечены теплым светом, это совсем другое дело, потому что тогда все тени на всей картине будут освещены таким же светом. Тени могут быть теплее или холоднее света, в зависимости от внешних условий. Иными словами, мы не можем вывести готовую формулу для цвета и по ней точно вычислять, каким должен быть цвет в каждом случае. Любая натура накладывает ряд условий на свет, цвет и отраженный свет, и этими условиями нужно руководствоваться, чтобы получить хороший результат. Под открытым небом цвет иной, чем в помещении, ведь на него влияют другие факторы - например небо и солнце: они оба являются источниками света, и натура выглядит по-иному, чем в помещении при холодном, или искусственном, свете.

Следовательно, цвет - это не жидкость в баночке и не лужица на палитре, которые можно высветлить добавлением белого (как мы делаем при работе в черно-белой гамме). Если художник не умеет написать черно-белый этюд и правильно соблюсти тона, он конечно же не справится с этим лучше только оттого, что перейдет к цвету. Непонимание этого - главная причина такого изобилия безвкусных и аляповатых цветных работ в наших журналах. В этом нельзя винить типографов; главный виновник - именно художник. Большая часть проблемы кроется в попытке схалтурить с цветом, когда художник ни малейшего представления не имеет о том, какие фундаментальные закономерности им управляют.

Принцип формы построен на тональных значениях, и от него не убежать даже при работе с цветом. Если художник пишет цветную картину на основе черно-белой фотографии, общие тональные соотношения фотографии нужно каким-то образом передать в цвете. Я не хочу сказать, что фотоаппарат абсолютно точно воспроизводит тона и что если тень на фотографии кажется черной, она должна быть черной и на картине. Напротив, у художника есть возможность поправить беспросветную черноту этих теней, бросив на нее отраженный или заполняющий свет, чтобы разбавить чернильную тьму. Если фотография сделана под открытым небом, тона обычно достаточно близки к натуре и освещению (при условии, что фотография снята при правильной экспозиции и правильно отпечатана). Если у вас уже сложилось убеждение, что человеческая кожа на свету выглядит так-то, а тени - каким-то другим определенным образом, отбросьте его немедленно. Человеческое тело можно изобразить с помощью практически любой гаммы - главное, чтобы тона были правильные и цвет согласован с окружающими элементами.

Самый надежный способ изучить тона и цвет -писать с натуры. Если вы работаете с натуры в черно-белой гамме, вам естественным образом придется

взять цвета натуры, подчиняющиеся природе, и преобразовать их в черно-белые тона. Старательно поработав над этим, вы поймете, что превзошли фотоаппарат с его светочувствительной пленкой. Всегда ищите наивысшую светлоту на свету и сравнивайте ее с самым темным местом - не в тени, но на свету же. Затем ищите наивысшую светлоту в тени и сравнивайте ее с самым плотным местом в тени. У вас получится две группы тона - одна на свету, а другая в тени. Они не должны обмениваться тонами, иначе смешаются и потеряются, не став ни тем ни другим. Светлые тона должны держаться вместе, единой

группой, а плотные - стоять на достаточное количество «ступенек» ниже, чтобы также смотреться единой группой.

Каждая частица формы должна громко заявлять о своей принадлежности к одной или другой группе. Всегда причисляйте полутона к группе света. Я имею в виду часть поверхности, которая находится между точкой максимальной яркости света и краем тени. Если эти полутона станут слишком плотными, вы не сможете удержать на картине цельность эффекта света, контрастирующего с эффектом тени. То же относится и к тени. Если вы позволите отраженному свету внутри тени стать слишком светлым, ваша картина снова смешается, утратит цельность и свет, ибо «общий тон» тени должен стоять ниже, или быть плотнее, чем «общий тон» света. Я не говорю, что в тени не может быть более светлых тонов, чем где-нибудь в другом месте на свету. Например, человеческая кожа в тени будет светлее (хотя и ненамного), чем темный костюм в тени. Но тот же костюм рядом с кожей в тени будет казаться почти черным. Соотношение локальных светлот предметов всегда одно и то же - как на свету, так и в тени. Это соотношение следует выдерживать при всех обстоятельствах.

Проиллюстрируем сказанное. Допустим, вы положили на доску квадратик белой бумаги, а рядом с ней квадратик серой на один-два тона темнее и третий, еще на два тона темней второго. Вы можете поместить доску на яркий или тусклый свет или в тень, но базовое соотношение тонов трех квадратов от этого не изменится. Именно это я имею в виду, говоря о соотношении локальных светлот предметов. А теперь представьте себе, что вместо трех квадратов бумаги мы взяли три кубика с теми же соотношениями светлот. Тогда вам придется выдерживать то же соотношение тонов в свете, полутоне и тени, поскольку вы имеете дело с объемной формой. Все стороны кубиков, которые находятся на свету, будут по-прежнему отстоять друг от друга на два тона, и стороны в полутоне также будут различаться на два тона, как и стороны, находящиеся в тени. И это соотношение будет укладываться в одну из шкал степени контраста светотени, о которых мы говорили раньше.

Самая трудная задача при создании качественной работы - выдержать постоянство этих соотношений. Работая с натуры, вы постепенно постигнете подлинную природу тона. А вот фотографии - особенно те, которые снимаются при участии 5-6 источников света, - вносят в вопрос весьма прискорбную путаницу. В свете от нескольких источников наши кубики могут получить какие
угодно тона, и их соотношение будет нарушено. То же верно в применении к человеческим лицам, одежде и любым другим предметам, изображаемым на картине.

Вы можете бытъ уверены, что тональные отношения будут более верными при естественном освещении, чем при любом другом. Вы можете быть уверены, что, если воспроизведете на картине естественное соотношение тонов между предметами, ваша картина станет лучше.

Поэтому, прежде чем расстаться с черно-белыми этюдами (на самом деле вы никогда с ними не расстанетесь), попытайтесь понять, что форма -это истина тона и больше ничего. Хороший цвет также определяется истинностью тона, а не яркостью пигмента. При работе с цветом существует столько способов «пригладить» дефекты, что они часто не бросаются в глаза.

Разложите предметы для натюрморта. Сделайте небольшой черно-белый этюд. Потом попробуйте сделать его в цвете. Тогда вы поймете, что я имею в виду, гораздо лучше, чем из моих объяснений. Возможно, вы считаете, что хорошо владеете цветом и тональными соотношениями, но, научившись видеть их такими, какими они существуют в природе, вы найдете множество ошибок в своих прежних работах. Так бывает со всеми нами. Правильные тона придают картине особое качество, жизненность.

Я попытался описать большую часть тональных материалов и различные эффекты, которые можно получить с помощью каждого. Однако при работе с любым из этих материалов я ограничен в своем подходе, так же как и вы будете ограничены в своем. Если вы на самом деле постараетесь поработать с каждым из них, вы обнаружите: накопленный опыт работы с одним материалом помогает при работе с другими. В конце концов вы убедитесь, что с помощью каждого материала делаете одно и то же, то есть используете все свое владение тоном, рисунком и другими элементами. Ваша работа обретет индивидуальность, манеру, свойственную только вам, и это будет проявляться независимо от того, чем именно вы работаете.

На рынке есть спрос и на хорошую работу пером и тушью, и я совершенно уверен, что этот материал опять становится популярным. Спрос явно превышает предложение для качественных работ углем и угольным карандашом. Очень мало подлинно хороших иллюстраторов, работающих в технике черно-белого рисунка жидкой краской. Черно-белые работы маслом весьма практичны и пользуются популярностью. А может быть, вы научитесь работать с комбинацией материалов для получения нового и необычного эффекта.

Иллюстрации сухой кистью, например, в последнее время охотно берут не только в журналах, но и в газетах.

Одну мысль я хотел бы донести до каждого читателя этой книги: не существует единственно правильного способа создания иллюстраций. Однажды какой-нибудь арт-директор покажет вам работу другого художника и скажет: «Вот как надо!» После того как работа завершена и одобрена, очень легко говорить, что только так и надо делать. Но если вы сделаете работу, которая понравится людям, то кто-нибудь скажет другому художнику, показывая на вашу работу: «Вот как надо!» Повторяю: лучший способ создать иллюстрацию - тот, который больше всего подходит именно вам, и это будет ваш собственный способ, который отражает ваш вкус и ваши способности.

При подготовке портфолио не берите за основу работы других художников. Можно опираться почти на любую фотографию, если работа не предназначается на продажу. Журналы полны материалов, которые можно использовать. Но лучше все же будет, если вы возьмете фотографии, сделанные вами лично, или используете собственную модель и создадите работы на основании результатов. Работая с натуры, вы с полным правом можете назвать произведение своим, и это - самая верная стратегия.

Несколько хороших работ произведут лучшее впечатление, чем большое количество посредственных. Постарайтесь не делать двух очень похожих. Двух-трех голов разного типа достаточно. Хорошо сделать несколько портретов младенцев и детей постарше. Большинству арт-директоров бывает трудно найти художника, который умеет их рисовать.

Не делайте работы слишком большими и не кладите их в большие конверты, которые арт-директору придется открывать и тратить на это время. Носите с собой папку, которую можно легко и быстро открыть, а не многометровый сверток оберточной бумаги - ее придется долго и мучительно разматывать, и она завалит мусором кабинет арт-директора, а это раздражает. Если ваши работы написаны на холсте, вставьте их в легкие и аккуратные рамки. Лучше всего один слой гофрированного картона.

Что до сюжетов, постарайтесь догадаться, какие сюжеты будут интереснее всего потенциальному заказчику. Студенческие работы, особенно натюрморты, его вряд ли привлекут - разве что их тематика попадает в область его

интересов. Не приносите в качестве образцов мелкие и скрупулезные рисунки карандашом. Карандашные рисунки, как правило, не годятся (за исключением тех, которые будут хороши в репродукциях, а это, как правило, означает хороший черный тон без блеска). Однако карандашные рисунки, демонстрируемые в качестве подготовительных к большой работе, или даже наброски и этюды - это очень хорошо. Но, если хотите впечатлить заказчика, используйте толстый карандаш с хорошими черными тонами. Работа должна выглядеть так, словно она выполнена быстро и легко.

Если образцы сделаны материалом, который пачкается, зафиксируйте его или прикройте листком папиросной бумаги. Вставьте рисунки в паспарту и держите их как можно более аккуратными и чистыми. Напишите свое имя и адрес на обороте каждой работы, чтобы арт-директор, если захочет на время оставить работу у себя, потом знал, где вас найти, или мог ее вернуть. Я видел, как художники оставались без заказа, потому что арт-директор забывал, кто автор рисунка, и не мог с ним связаться. Не ожидайте, что арт-директор запомнит вашу фамилию: у него и без этого полно забот.

Самым большим спросом пользуются изображения девушек. Жанровые сюжеты также хороши. Если вы любите работать с композиционными сюжетами, включите и эти работы в портфолио. Если вы чувствуете, что они получаются у вас не очень хорошо, ограничьтесь головами, фигурами и виньетками. Если вас интересуют натюрморты, нарисуйте какую-нибудь еду или продукт в упаковке - что-нибудь такое, что выглядит как реклама, - а не просто вазу цветов или фруктов (или ворох книг и очки).

Удачный прием - взять настоящий продукт, который рекламирует эта компания, и сделать для него свою версию рекламной иллюстрации. Вы можете оформить все объявление как макет, включив в него название компании или логотип. В глазах арт-директора это будет деловым подходом.

Далее на страницах этой книги мы рассмотрим подготовку работ для различных сфер иллюстрации. Я советую сначала дочитать книгу и лишь потом браться за поиски работы иллюстратора (если вы еще не работаете в этой области).

Я считаю, что на любом этапе коммерческого проекта нужно уже искать следующий. Может быть, вы уже работаете. Что бы вы ни делали для этого работодателя, создавайте все более совершенные работы. Они могут пригодиться и для продвижения по служебной лестнице, если вы докажете своему начальству, что ваши способности выходят за пределы ваших нынешних обязанностей. Если вы хотите стать иллюстратором, трудитесь над этим в свободное время - занимайтесь в художественной школе, экспериментируйте

с разными техниками, практикуйтесь как можно больше. Если в нужный момент, когда подвернется удачная возможность, у вас на руках будет готовое портфолио, вы быстро продвинетесь наверх. Если же вы не побеспокоитесь об этом заранее, все будут считать, что вы не способны ни на что за пределами своей нынешней деятельности.

Многие люди застревают на неинтересной работе, потому что не делают ничего или почти ничего, чтобы оттуда вырваться. Ваше портфолио -это ваш агент. Если вы ходили куда-то и вам отказали, придите туда еще раз через полгода с другими, новыми работами.

Если вы, ходя с подборкой работ, видите, что в первых нескольких местах они не встретили благоприятного отклика, лучше избавьтесь от них и нарисуйте новые. Хорошая работа нравится (а плохая - не нравится) почти везде одинаково. Если несколько закупщиков подряд откровенно забраковали ваши рисунки, не показывайте их больше, возьмите другие.

Чтобы удачно продать свои работы, нужна гибкость. Способности у вас уже есть, теперь вам надо приложить их к определенной цели. Это правило применимо к любой работе, которую вы продаете клиенту. Я уверен, что большинство молодых художников станут гораздо лучшими «торговыми агентами», если только постараются. Допустим, вы хотите продать человеку

костюм, - вы же не станете для начала предлагать ему холодильник. Но я видел, как начинающие художники приносят влиятельным арт-директорам «двор с ромашками» или какой-нибудь другой столь же неуместный сюжет. На рынке есть спрос на календари, рисунки модной одежды, плакаты, журнальные иллюстрации, изображения хорошеньких девушек, детей, еды, натюрморты и вообще почти все, что вы захотите нарисовать. Но все хорошо на своем месте. Хорошая работа может быть
подходящей или неподходящей - в зависимости от того, где вы ее показываете. Плохая работа будет неподходящей всегда и везде.
Старайтесь не мельчить. Делайте работу достаточно большой, чтобы она производила впечатление (но не забывайте, что ее придется таскать). Крохотные головки мало кого привлекут. Делайте работу в полтора - два с половиной раза больше той репродукции, которая из нее получится в результате, а если речь идет о живописи, то даже еще больше. Не нужно приносить полноразмерные холсты, но и открытки тоже ни к чему.
Используйте хорошие материалы - качественный бристоль или картон для иллюстраций - и никогда - тонкую, легко мнущуюся бумагу (за исключением набросков и макетов - эти лучше делать на качественной макетной бумаге, непрозрачной, чтобы один рисунок не просвечивал из-под другого).
Иногда молодые художники спрашивают, какого рода псевдоним способствует успеху. Как правило, художнику нет необходимости беспокоиться о своей фамилии. Только если у вас очень сложные и труднопроизносимые имя и фамилия, возьмите псевдоним попроще (например, носитель имени «Адольфус Хоккеншпиллер» может сменить его на «Дольф Хоккер»). Многие художники по этой же причине пользуются только именем или (чаще) только фамилией.
Вот главный момент, который вы должны усвоить: при взаимодействии с арт-директором постарайтесь максимально облегчить ему жизнь. Тщательно подберите сюжеты, работы, адаптируйте к его нуждам свою манеру общения и при необходимости даже имя. Самое главное, не превозносите свои работы или свои способности. Их он увидит и сам. Вы не продаете свои сильные стороны - они сами себя продают.
А теперь займемся цветом.
143
3
ЦВЕТ
НОВЫЙ ПОДХОД ЭНДРЮ ЛУМИСА
Пришло время рассмотреть роль цвета в великом замысле природы: все должно существовать внутри атмосферы и света и быть их частью
цветовой спектр в контексте светотени
ЦВЕТОВОЙ СПЕКТР В КОНТЕКСТЕ СВЕТОТЕНИ НА ОСНОВЕ СТАНДАРТНОЙ ЧЕТЫРЕХЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ
Таблица приводит цвета в тональном диапазоне от самого светлого света до самой плотной тени, при нейтральном освещении и без иных влияний среды или отраженного цвета. Считайте их локальными цветами.
146
Цвет
Демонстрируя читателям цветовые задачи, я покажу, что в этом деле нужен новый подход. Опыт показывает, что цвет часто рассматривают как нечто обособленное, некую отдельную науку. Такой подход затрудняет понимание, потому что его теории трудно перенести в обыденную жизнь, на физическое окружение студента, и трудно применить на практике. Мы изучили, как любой подход к изображению подчиняется основным законам тона, света и тени. Если цвет также подчиняется этим законам природы, в чем нет сомнения, то единственный подлинно работающий изобразительный подход к цвету должен быть основан на них. Фактически рассматривать цвет вне его связи со светотенью, с влиянием атмосферы и рефлексов - все равно что зависнуть в воздухе, поскольку цвет, который мы кладем на картину, зависит от всех этих факторов. Цвет настолько подчинен природным законам света и окружения, что его нельзя рассматривать как отдельную науку или дело

вкуса и характера. Чтобы извлечь даже толику пользы, нужно изучать цвет в контексте всех основных принципов искусства. Он - нераздельная часть тональной гаммы и композиции. Цвет - обязательная часть принципа формы. Цвет может обладать красотой сам по себе и при этом выглядеть ужасно, будучи введен в картину. В композиции у цвета может быть красота только в сочетании с другими цветами, и нужно понимать эти соотношения. Нет смысла брать цвет с какой-нибудь схемы: скорее всего, он не будет сочетаться с остальными и станет звучать фальшиво.

Можно купить множество красок любых оттенков, но изначально в этом нет никакого толку. Сначала нужно понять, что в основе любого оттенка лежат три первичных цвета: красный, желтый и синий. Начнем с этих цветов в их чистейшем виде. К ним добавим белила, чтобы осветлять и мешать бледные оттенки, и черный или темную смесь, чтобы делать насыщенный цвет нейтральнее и темнее. Комбинация красной, желтой и синей краски с белой и черной дает почти любой возможный оттенок, который будет гармонично звучать в картине. Все краски, которыми мы пишем, включают в себя красный, желтый и синий цвета. Это касается даже земляных красок - жженой сиены, сырой сиены, желтой и красной охры. Давайте рассмотрим возможности, которые дают нам первичные цвета в совокупности с белым и черным. Учтите, что в цветной полиграфии
белую краску заменяет белая бумага и что разреженность точек насыщенного основного цвета на бумаге - единственный способ получить бледные тона в четырехцветной печати. Это значит, что наши оттенки не всегда можно воспроизвести в точности, поскольку белила часто охлаждают цвет сильнее, чем цвет бумаги в смеси с разбавленным основным.

Первичные цвета - красный, желтый, синий -можно мешать в дополняющих парах, чтобы получились вторичные цвета: зеленый, фиолетовый и оранжевый. Вместе с основными это дает нам шесть чистых цветов светового спектра максимальной яркости. Их распределяют по кругу. Если смешать каждый цвет с соседним, мы получаем третичные цвета - еще шесть. Это красноораижевый, желто-оранжевый, желто-зеленый, сине-зеленый, сине-фиолетовый и красно-фиолетовый. Все вместе дает двенадцать цветов максимальной яркости и насыщенности. С белым и черным мы получаем полную тональную и цветовую гамму.

Начиная с чистого цвета мы можем добавить белила и получить гамму чистых оттенков, от самых насыщенных до самых бледных. Также, начав с чистого цвета, можно уплотнять цвет, пока мы не дойдем до полностью утемненного, -этот эффект достигается добавкой черной краски или смеси дополнительных цветов, о которых позже.

Здесь начинаются отличия от традиционного подхода. Мы пройдем через все этапы изменения цвета, от самого светлого до полностью темного. Это жизненно необходимое упражнение для студентов, но, к моему глубокому сожалению, его часто опускают. Здесь мы приходим к нашей первой аксиоме: цвет зависит от того, сколько света на него падает и таким образом влияет на его тон. Например, у нас есть девочка в желтом платье. Она может находиться в ярко освещенной среде или в слабо освещенной, на солнце или в тени. Поэтому цвет, которым мы будем ее писать, нужно мешать по тональной шкале с учетом всех иных влияющих цветов. Платье не просто желтое - оно содержит ряд желтых тонов, от светлых до темных. Если девочка сидит в тени, где единственный источник света - свет голубого неба, мы никак не можем написать платье чистым желтым цветом. Вот и вторая аксиома: окружающая среда влияет на цвет. Возьмем цвет при теплом освещении. Теплые

любой цвет зависит от окружающей среды
НЕПРАВИЛЬНЫЙ ЦВЕТ

ЦВЕТ ТЕНИ ПРИ ЕСТЕСТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ НЕ МОЖЕТ НЕ ИМЕТЬ В СЕБЕ ЦВЕТА ОСВЕЩЕННОЙ ЧАСТИ ПРЕДМЕТА. НО НА ВСЕ ТЕНИ ВЛИЯЮТ ИНЫЕ ЦВЕТА, КОТОРЫЕ МОГУТ ПРИСУТСТВОВАТЬ КАК РЕФЛЕКС И СМЕШИВАТЬСЯ С ЦВЕТОМ ОСВЕЩЕННОЙ ЧАСТИ.
НА ЭТОМ ИЗОБРАЖЕНИИ СИНИЙ ЦВЕТ
РЕФЛЕКСА В СОЧЕТАНИИ С ПОВЕРХНОСТЬЮ СОЗДАЕТ ЗЕЛЕНЬЙ.
ПРАВИЛЬНО.
БЕЗ ВЛИЯНИЯ ДРУГИХ ЦВЕТОВ ЦВЕТ В ТЕНИ
НЕ МЕНЯЕТСЯ, ЛИШЬ ТОН СТАНОВИТСЯ ПЛОТНЕЕ, И, КРОМЕ ТОГО, НАСЬЩЕННОСТЬ снижена (Добавлением Дополнительного ИЛИ СЕРОГО ЦВЕТА).
цвета становятся более насыщенными, а холодные, наоборот, становятся нейтральнее. При холодном освещении происходит обратное. Природа создает нейтральный серый цвет из трех первичных. Если брать их в неравных долях, можно создать огромное количество оттенков. Добавив туда же белил, получим мягкие, нейтральные оттенки. Добавление белого или черного к этим тональным цветам позволяет создать практически любой цвет или оттенок, какой только можно себе представить. При выборе пигмента главное - насколько это насыщенный цвет и может ли он стать теплее или холоднее при смешении. Ни один из первичных цветов не обладает идеальными свойствами в этом отношении, поэтому их используют в двух вариантах: теплом и холодном. Если пигменты теплые сами по себе, например красный кадмий или киноварь, ясно, что они не дадут приличный пурпурный при смешении с синим. Тогда для яркого пурпурного цвета нужен холодный красный пигмент в сочетании с холодным синим, например ализариновый краплак и ультрамарин. Пишите всегда как можно более насыщенно, и пусть типограф воспроизводит вашу работу как может. Если вы дадите ему мертвый цвет, он никак не сможет его улучшить.
Все цвета, которые видны нам в данный момент, образованы обстоятельствами. Теплый свет дает насыщенность теплым цветам и понижает насыщенность холодных.
Слабый свет делает цвета темнее, яркий -светлее. Исходный цвет предмета называется локальным. Локальные цвета изображаются только в нейтральном освещении.
Наша таблица может показывать только цвет, который не подвергся никакому влиянию, - локальный цвет. Утемненные смеси цвета - это тени, в рефлексах которых нет никаких других цветов. При нейтральном северном освещении и без влияния других факторов тени вашего предмета могли бы выглядеть примерно так. Эта таблица, по крайней мере, дает полезную точку отсчета. Если вы пишете в цвете с чернобелой фотографии, она очень поможет. Но имейте в виду следующий принцип: все цвета, когда они на свету, становятся источником отраженного цвета и испускают свой собственный, второстепенный свет. Его дополняет еще один: отраженные цвета присоединяются к цветам в тени и изменяют их соответственно. Значит, нужно следить за теми сторонами предметов, которые находятся в тени, и спрашивать себя, могут ли другие предметы отразить на них свой цвет. Это приводит нас к следующему

самый насыщенный ЦВЕТ - НА СВЕТУ
принципу цвета: любые два цвета могут гармонично сочетаться, если в каждом из них есть доля другого. Поэтому все цвета нашего спектра находятся в гармонии.
Атмосфера тоже влияет на цвет. Цвета при удалении от нас становятся ближе к цвету атмосферы. В «голубые» дни они становятся холоднее. В серые дни они становятся более нейтральными. Туманный день делает их более умеренными, и они постепенно теряются в атмосфере. Цвет в пасмурный день сильно отличается от цвета в солнечные дни. Но при любых условиях все цвета принимают свойства атмосферы, и это связывает их друг с другом.
Это приводит нас к очередному принципу: локальный цвет не должен полностью теряться в тени. Например, тень на желтом кубике не может быть полностью лишена желтого цвета.

Вместе с тем розовый кубик не может иметь красной тени, потому что локальный цвет должен оставаться единым и в тени, и на свету. Никакой цвет в тени не может быть более интенсивным, чем на свету. Нельзя менять локальный цвет так, чтобы он потерял свою идентичность.
В нашей таблице есть и черно-белая шкала. Если в черно-белой фотографии есть часть, которую нужно написать в определенном тоне, цвет должен быть приблизительно этой светлоты или плотности, иначе нарушится естественный порядок тональных перемен, создаваемый светом на элементах вашей композиции. В такой ситуации цвет можно выбрать произвольно, но тон нужно стараться держать в рамках тонального ряда всей картины. Планируйте соотношения контраста на свету и в тени так же тщательно, как и в черно-белых работах. Цвет можно подчинить «схеме». Определенный тон можно сделать очень разнообразным, держа его постоянным, но изменяя цвет.
Если цвет в тени не может быть интенсивнее, чем локальный цвет на свету, отсюда следует, что самый яркий и насыщенный цвет принадлежит свету.
Обратите внимание на черту, разделяющую цветовой ряд на свет и тень. Отсюда принцип: все цвета в их самом интенсивном варианте, или оттенки чистого цвета, нужно держать для света и полутона. Когда эти цвета уходят в тень, нужно их приглушить или изменить соответственно влиянию других цветов, присутствующих в рефлексах.
Цвет в самом освещенном месте не всегда самый интенсивный. Свет - белый и потому может ослабить насыщенность так же, как и белила на вашей палитре. Возможно, придется разбавить
НЕПРАВИАЬнЬіЙ ЦВЕТ
ПОЛУЧАЕТСЯ, ЧТО КУБИК
И НЕ РОЗОВЫЙ, И НЕ КРАСНЫЙ
ТАК МОЖЕТ ВЬі ГЛЯДЕТЬ
ТОЛЬКО ПРОЗРАЧНЫЙ материал: пластмасса, СТЕКЛО, ЖЕЛАТИН И Т. Д. ЭТО НЕПРАВИЛЬНЫЙ ЦВЕТ ДЛЯ ЛЮБОГО ТВЕРДОГО, НЕПРОЗРАЧНОГО МАТЕРИАЛА.
ЭТОТ КУБИК РОЗОВЫЙ
ЦВЕТ НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ЧИЩЕ ИЛИ НАСЫЩЕННЕЕ В ТЕНИ, ЕСЛИ ОН НЕ НАХОДИТСЯ ПОД ВЛИЯНИЕМ СХОЖЕГО ЦВЕТА РЕФЛЕКСА, КОТОРЫЙ ДАЕТ Дополнительную яркость.
ЭТОТ КУБИК КРАСНЫЙ
ОН, КАК и РОЗОВЫЙ КУБИК, ПОКАЗЫВАЕТ ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ ЯСНО И ОПРЕДЕЛЕННО.

ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ - ТОЛЬКО ЧАСТЬ ЦВЕТА
можно усилить яркость, если Добавить НАСЬіЩЕннЬіЙ ЦВЕТ нА ГРАНИЦЕ ОСВЕЩЕННОЙ ЧАСТИ И ТЕНИ.
смесь цвета
нА свету и в тени: нАсЬіщеннЬій полутон:
свет полутон тень
СВЕТ ПОЛУТОН ТЕНЬ
ПОКАЗАНА РАЗНИЦА МЕЖДУ ПОЛУТОНОМ, СДЕЛАННЬІМ ИЗ НАСЬІЩЕННОГО ЦВЕТА, И ПОЛУТОНОМ, СДЕЛАННЬІМ ИЗ СМЕСИ
ЦВЕТОВ НА СВЕТУ И В ТЕНИ. ЕСЛИ ПРОСТО СМЕШАТЬ ВМЕСТЕ СВЕТ И ТЕНЬ, ЭТО НЕ ДАСТ НИЧЕГО, КРОМЕ ТУСКЛОГО, УНЬ|ЛОГО ЦВЕТА. НО ПОЧЕМУ-ТО БОЛЬШИНСТВО ХУДОЖНИКОВ
ПОСТУПАЕТ ИМЕННО ТАК.

ЗДЕСЬ ВИДНО, ЧТО ОДИН И ТОТ ЖЕ ЦВЕТ ВЬІГЛЯДИТ БОЛЕЕ НАСЬІЩЕННЬІМ, ЕСЛИ ЕГО СОПОСТАВИТЬ С БОЛЕЕ нЕЙТРАЛЬнЬіМ ЦВЕТОМ.
цвет, чтобы он был нужной светлоты. Однако на соседних плоскостях, в полутонах освещенной части, цвет может усилиться. Значит, самый чистый и яркий цвет может быть в полутонах. Локальный цвет может почти исчезнуть в бликах, которые становятся белыми или принимают цвет источника освещения. Можно усилить яркость, если добавить насыщенный цвет на границе освещенной части и тени.
Работа непосредственно в освещенной части или по контрасту к ней заставляет делать цвет в тени самым насыщенным. Цвета на свету настолько

разбавлены, что только тени дают нам шанс на яркость. Но даже в таком случае это отраженный свет против главного источника и в тенях много цвета, хотя меньше, чем если бы источник стоял за спиной художника.
Вот один из наилучших способов получить насыщенность цвета: делайте самый интенсивный цвет на границах света, там, где он переходит в тень. Это создает эффект насыщенности по всей освещенной части. Если просто взять локальный цвет на свету и смешать его с цветом тени, как в большинстве случаев и поступают художники, никакой яркости не выйдет. Скорее всего, будет цвет на свету, потом грязь, потом убавленный цвет в тени. Это самый малоизвестный и редко применяемый принцип.
Мы подошли к удивительному факту: цвета, видимые в природе, в большинстве случаев не чистые. Если не брать в расчет цветы яркой раскраски (впрочем, даже в них в определенной степени), цвета всегда смешанные, приглушенные, на них что-то влияет, так что не существует постоянного, ровного цвета. Чистый цвет остается для контуров, акцентов и других приемов усиления мягких сероватых цветов природы. Поэтому нельзя писать натуру краской прямиком из тюбика или банки. Нужно связывать цвет, подмешивая к нему другие, - приглушать или усиливать там, где это дает наибольший эффект. Фактически нельзя просто копировать цвет. Мы должны создавать цвет сами на основании законов природы. Цветовое пятно звучит гораздо эффектней и верней, если в нем присутствуют соседние по кругу цвета. Например, вместо того чтобы класть чисто-синее пятно, можно добавить соседние сине-зеленый и сине-фиолетовый. К чисто-желтому дать желто-оранжевый и желто-зеленый. Это еще один способ оживить унылую картину. Природа в основном состоит из сероватых цветов, которых не надо бояться. Яркость относительна. Цвет может читаться ярче рядом с более приглушенным, чем рядом с равным по яркости.
150
ИЩИТЕ ЦВЕТ НА КРАЮ ОСВЕЩЕННОЙ ЧАСТИ
Художники, которые занимаются чистым искусством, говорят, что серые цвета создают картину, то есть они - необходимый фон для ярких. Серые цвета - тональные.
Я сказал, что яркие цвета и оттенки должны быть на свету. Это не значит, что все цвета в освещенной части должны быть яркими. Все оттенки чистого цвета можно приглушить, что дает безграничные возможности и вариации. Например, чистый розовый. Мы можем превратить его в серо-розоватый или розовый с серым налетом, оранжево-розовый, лилово-розовый, коричнево-розовый и т. д. Их можно смешать в любой светлоте или плотности тональной шкалы. Розовое с серым налетом платье можно написать во всех тонах от ярчайшего света до самой глубокой тени - и при этом сохранить целостность цвета платья. Этого можно достичь только правильной градацией тонов и точно выверенными изменениями цвета на свету - приглушением цвета, когда он вводится в тень.
Пигмент не имеет такой яркости, как прозрачный или проецированный цвет, и поэтому нейтральные цвета на свету - самые сложные. Есть только один способ избежать неприятной серости в картине: если цвет на свету серый или нейтрализованный, то его цветовой оттенок нужно усилитъ в полутонах и тени. То есть тень нужно сделать немного теплее или холоднее, чем цвет на свету. Например, у нас есть серо-белый цвет на свету. Тогда нужно сделать тень более интенсивной по цвету, более теплой или холодной, а не просто уплотнить серый. Тени на белом локальном цвете можно сделать с более теплыми зелеными, желтыми и серо-оранжевыми оттенками или, наоборот, ввести синие и лиловые, в соответствии с освещением и средой. Теплый серый локальный цвет можно взять холоднее в тени, а прохладный серый сделать теплее. Это явление наблюдается в природе - возможно, из-за отраженного цвета, источник которого не всегда очевиден. В любом случае картина станет живее.
151
ОГРАНИЧЕНИЯ ЦВЕТА. СВОЙСТВЕННЫЕ КРАСКАМ

Нужно понимать, что цвет - самый всепрощающий из всех базовых элементов. Он предоставляет художнику большую свободу самовыражения, чем любые другие аспекты рисунка и живописи. Без продуманного подхода хороший колорит невозможен; колорит может совершенно не совпадать с натурой и при этом хорошо смотреться, если все остальное - рисунок и тон - сделано правильно. Фактически можно сказать, что если есть правильный тон, то цвет плохим не будет. Тон и тональные отношения портят цвет больше, чем что бы то ни было еще. Отношения между тоном и цветом такие же, как между тоном и линией: они взаимозависимы и неразделимы. Любой зрительный эффект в природе - это цвет или нейтральные оттенки, которые создаются с помощью цвета. Черный и белый - изобретение человека: они просто показывают тон цвета без самого цвета. Только при нечувствительности к цвету или физических дефектах зрения можно видеть мир бесцветным.

У света более широкий тональный диапазон, чем у краски. Значит, цвет всегда ярче в натуре, чем в живописи. Краска ограничивает наш тональный диапазон - мы работаем в диапазоне белого цвета и черного. С этим ничего не поделаешь. Но эти ограничения не так уж и страшны, если мы их понимаем. Никакой цвет не может быть сильнее, чем полная яркость краски. Можно его сделать только светлее или темнее или приглушить посредством смеси. Можно получить разные оттенки, добавив другие цвета, теплее или холоднее, но у нас нет способов сделать его светлее, чем белила или белая бумага, - разве что усилить освещение самой картины. Главная цель живописца - не яркость пигмента, а тон и гармоничное сочетание. Картине дают энергию тональные отношения, а не яркая, несмешанная краска. Нельзя делать контраст между насыщенными цветами единственной целью, потому что наибольший контраст дает сочетание ярких цветов с приглушенными.

Вполне естественно предположить, что картина с наибольшим количеством цветов и красок будет самой яркой. Но цвет так не работает, увы. Причина в том, что все цвета вместе дают белый только в световом спектре. В краске они дают серый или коричневый. Цвета будут нейтрализовать и приглушать друг друга, если не рассмотреть их с точки зрения: 1) тона, 2) гармонии соотношений, 3) цветового контраста. Картина, построенная на нескольких основных тонах -светлом, одном-двух промежуточных и темном, - скорее всего, окажется удачной. Во втором случае картина с последовательно выстроенными цветовыми отношениями вряд ли окажется «мертвой». В третьем же дополнительные цвета оживляют картину. Цвет не может быть тусклым рядом со своим дополнительным цветом. (Более подробное обсуждение дополнительных цветов и соотношений можно найти на с. 162-164.)

Когда цвета положены рядом бессистемно и каждый из них равно привлекает внимание, они создают мешанину и вся картина теряет яркость. Будьте уверены: если взять один основной цвет, его соседей по кругу и его дополнительный цвет, картина обязательно выйдет живой. Эти цвета с поддерживающими серыми тонами, полученными добавлением белил и черной краски, всегда будут звучать ярко. Хорошее правило: никогда не вводить все три чистых основных цвета в одну картину. Приглушите один или оба остальных, добавив к каждому другой. Добавьте немного дополнительного цвета в каждый из второстепенных основных (смешайте два основных, чтобы получить дополнительный к третьему). Сделайте что-нибудь, чтобы на картине не было больших масс основных цветов, старающихся перекричать друг друга. А они делают именно это, потому что у основных цветов нет никаких общих ингредиентов. Гармонию должны создать мы. Чистые основные цвета не гармонируют между собой, пока мы не создадим приятную глазу смесь.

Можно связать цвета, положив их на общий тонированный фон. Следующие четыре примера используют желтый, серо-синий и красно-оранжевый, положенные на зеленоватое тонирование холста. Этот способ касается только прокладки по мокрому, в результате которой цвет тонировки мешается со всеми цветами, положенными сверху. Это отличная техника для компонования

в малом формате и небольших набросков, позволяющая быстро создать прекрасную гармонию. Почти любой цвет можно вписать в тонировку, если он частично смешивается с ней. Можно получить хорошие результаты и с сухой тонировкой, если она просвечивает.
Связанный цвет - тот, к которому добавили немного цвета или цветов, соседствующих с ним в картине. Цвета становятся родственными друг другу. Зеленый - дитя желтого и синего, так как является смесью их обоих. Сине-зеленый - как ребенок, который больше похож на одного из родителей, чем на другого; желто-зеленый больше похож на другого родителя. Если взять группу цветов и к каждому добавить один и тот же цвет или влияющий фактор, они станут похожи на группу с более разветвленным родством. Полный цветовой диапазон - как семья с тремя родителями. У желтого мужа оранжевые дети от красной жены и зеленые - от синей. Сложная ситуация, но ведь природа цвета тоже сложна.
152
ГАРМОНИЗАЦИЯ ЦВЕТА С ПОМОЩЬЮ ТОНИРОВКИ
ЦВЕТ, ПОЛОЖЕННЬІЙ НА МОКРУЮ желтую тонировку
ЦВЕТ под ВЛИЯНИЕМ СИНЕ-СЕРОЙ ТОНИРОВКИ
КРАСНО-ОРАНЖЕВАЯ ТОНИРОВКА
ЦВЕТ, ПОЛОЖЕННЫЙ НА МОКРУЮ ЗЕЛЕНУЮ ТОНИРОВКУ
153
ВАРИАЦИИ ПАЛИТРЫ ИЛИ ЦВЕТОВОГО СПЕКТРА
добавлен краснЬій
добавлен желтый
добавлен синий
добавлен зеленЬій
добавлен оранжевый
добавлен фиолетовый
Вот еще один способ объединить все цвета вашей палитры. Выберите какой-нибудь цвет из цветового круга. Примешайте его ко всем остальным. Можно добавлять от небольшого количества до трети краски. Чем больше добавка, тем глуше те цвета, в которых обычно совсем нет добавочного. Но все цвета остаются сами собой, просто больше гармонируют. В приведенных примерах добавлено максимальное количество цвета. Заметьте: в каждой группе один цвет остается чистым и те цвета, в которых уже присутствует тонирующий, не теряют насыщенности. А вот цвета, дополнительные к тонирующему, меняются. Я написал четыре портрета, каждый в своем колорите, чтобы показать, что телесные цвета работают с любым тонирующим. Когда картина закончена, можно добавить один-два акцента чистого цвета вне колорита картины, если очень хочется. Но в большинстве случаев она вам понравится без них. Этим способом можно найти очень красивый колорит. Мои примеры лишь намекают на беспредельные возможности.
154
ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА В «ТОНИРОВАННОМ» КОЛОРИТЕ
КРАСНЫЙ ТОНИРУЮЩИЙ ЦВЕТ
СИНИЙ ТОНИРУЮЩИЙ ЦВЕТ
ОРАНЖЕВЬІЙ
ЗЕЛЕН ЬІЙ
155
НЕ БОИТЕСЬ СЕРЫХ ЦВЕТОВ НАТУРЫ
156
КОЛОРИТ. ПОСТРОЕННЫЙ НА СИНЕ-ЗЕЛЕНЫХ. ЖЕЛТЫХ И ХОЛОДНЫХ КРАСНЫХ ТОНАХ

157
НАПИСАНО С ЖЕЛТЫМ ТОНИРУЮЩИМ ЦВЕТОМ
158
ЦВЕТ, использованный как тонирующий в естественном окружении
159

ЦВЕТ. ЕГО ОЧАРОВАНИЕ И ЕГО ДЕЙСТВИЕ

Цвет - как счет в банке. Если слишком часто оттуда черпать, скоро ничего не останется. Для непрофессионала цветовые возможности крайне ограниченны: только шесть цветов спектра. Поэтому он хочет непременно использовать все шесть, чтобы получить то, что ему представляется красочностью. Он мыслит в категориях количества банок или тюбиков краски и мысленно прикидывает, что какой краской будет писать. Если не получается красочно, он докупает еще тюбиков: магенты, бордовой или коричнево-розовой краски. В итоге выйдет что угодно, но не цвет. Я постараюсь показать, что цвет работает совершенно наоборот.

Самые красочные и красивые картины часто получаются в результате самоограничения художника в плане цвета, а не бесконтрольного цветового буйства. Следует понимать, что цвета спектра - это на самом деле белый цвет, разложенный на составляющие. Предметы обладают цветом только потому, что их поверхности поглощают одни из этих составляющих и отражают другие. Если бы в свете не было цвета, его не было бы ни в чем. Да, можно купить краски определенного цвета, но это - пигменты, которые сами по себе обладают такой же способностью поглощать или отражать. Уберите свет - и они станут бесцветными, и тогда нам от них не будет никакого толку - все равно как если бы они были непроглядно-черными.

Чтобы получить хороший колорит, нужно вернуться к фундаментальным законам цвета: каждый основной цвет является отдельным элементом самого света. Мы не видим невооруженным глазом цвета за пределами спектра -например инфракрасный и ультрафиолетовый цвет, - поэтому для нас цвет ограничен тремя элементами, видимыми нам. Краски представляют собой материю, а не свет, поэтому смесь красной, желтой и синей красок, в отличие от света, дает не белый цвет, а просто грязь. Эти цвета нейтрализуют друг друга и дают темный тон: серый, коричневый или черный. Смешивая краски-пигменты, мы приглушаем их первичные (основные) цвета. Вторичные цвета - сине-фиолетовый или оранжевый - не такие яркие и интенсивные, как первичные - красный, желтый и синий. Третичные цвета еще менее интенсивны. Если добавить цвет, смешанный из двух первичных, к цвету, в котором есть третий первичный, то результат будет только глуше. Он не добавит насыщенности, а будет двигаться в направлении серых и коричневых тонов. Иными словами, первичные цвета - самые насыщенные, которые дает краска. Если взять наиболее
яркие красный, желтый и синий и продолжить цветовой круг комбинациями из двух, получится полный диапазон так называемых чистых цветов, со всей насыщенностью, какая только возможна.

Шесть цветов спектра не ограничивают возможности колорита. Представьте себе, что это шесть семей первопоселенцев, потомством которых будет целый народ. Некоторые из производных вариаций будут чистыми - например все цвета, в составе которых есть первичные или вторичные. В иных будет настолько много составляющих, что эти цвета практически не имеют точного определения и их краски называются по перечню ингредиентов или по предметам, имеющим похожий цвет. В эту группу входят желтая охра, жженая сиена, кобальт, марганцовка, лазурь, пурпурная роза, алый лак, ализариновый красный, киноварь, венецианская и индийская красные, гуммигут, марс желтый и другие. Это пигменты, цвет которых отличен от спектральных основных цветов. В другую группу входят краски с названиями серо-коричневого, шартреза, бежевого, цвета шалфейного листа (серо-зеленого), темно-бордового, светло-вишневого, лилового, лимонного и прочих цветов, которые можно смешать из основных. Все это собрание имен просто запутывает, и ему не место в фундаментальной теории цвета. Цвет для нас как художников - это просто красный, желтый, синий, черный и белый. Мы можем начать с любого красного, любого желтого и любого синего, который нам подходит, и получить интересные, гармоничные результаты. Но если картина предназначена для печати, логично начать с основных цветов, которые ближе всего к цвету типографских красок. Чтобы результаты

получались единообразными, краски должны быть одинаковы, то есть подведены к единому стандарту. Они соответствуют цветам на нашем стандартном цветовом круге на с. 146, и их можно использовать как ориентир.
Это не значит, что вы не можете строить цвет как вам угодно или использовать готовую краску из тюбика. Просто имейте в виду, что типограф может напечатать только цвета, получаемые из смеси имеющихся в его распоряжении красок. Если вы используете цвет, который сами не можете смешать из основных, будьте уверены, что типограф этого тоже не сможет. Когда все цвета в картине получены из немногих основных цветов, то получившиеся цвета автоматически гармонируют и между ними есть связь. Иначе и быть не может, потому что каждый цвет состоит из одних и тех же ингредиентов,

а родство цветов работает так же, как и у людей. Характерные особенности исходного цвета проявляются у его потомков.
Я сказал «немногих основных», потому что мы не ограничены только одним красным, одним желтым или одним синим. Хотя я очень одобряю такое самоограничение, цвет печатной продукции приглушается не настолько, насколько на картине, потому что при печати не возникает смеси типографских красок: растр состоит из микроскопических точек, которые соседствуют или перекрывают друг друга. Поэтому можно использовать теплый и холодный варианты для каждого основного цвета. Варианты располагаются на круге рядом. Один желтый будет располагаться ближе к оранжевому - желтый кадмий, а другой ближе к зеленому - лимонный кадмий. Для теплого синего можно взять кобальт, лазурь или даже примешать гидроокись хрома к синему, чтобы получить сине-зеленый. Для холодного синего, в сторону фиолетового, нужен ультрамарин. Теплым красным может быть красный кадмий или киноварь, а холодным - ализариновый красный. Двойной набор основных цветов (плюс белый и черный) дает практически все цвета и оттенки на свете. В репродукции часть яркости может уйти, но лучше дать типографу излишнюю яркость, чем недостаточную. Он может слегка разозлиться, но, если вы дадите ему унылую картину и потребуете ее оживить, он разозлится гораздо сильнее. Единственный способ, которым печатник может добавить яркости картине, -убрать нейтрализующие цвета.
Подчеркиваю, что нельзя сделать картину красочной, используя только чистые, то есть первичные и вторичные цвета. Цвет можно и нужно модулировать. Серость и мягкость нужны как фон для ярких участков. Каждая часть картины должна вписываться в целое, а самые яркие и светлые тона должны быть там, где они полезнее всего. Заметьте на фронтисписе книги, что самый яркий цвет - на голове девушки и вокруг, а все остальные - в мягких и приглушенных смесях. Если вы попытаетесь использовать в каждой из областей картины все шесть цветов спектра, которые перекрикивают друг друга, в результате проиграют они все. И тогда нет способа повысить яркость. Можно положить цвет, который будет насыщенным сам по себе, но окажется менее красивым как часть целого. В природе яркий, ровный, чистый цвет - редкость. Природные цвета состоят из огромного количества вариаций, то есть разных теплых и холодных, разбитых или смешанных цветов. Небо не бывает везде одинаково синим, а земля - одинаково зеленой, серой или коричневой. Листва вдали и вблизи имеет разный цвет. Красота цвета лежит в вариации теплых и холодных оттенков, в контрасте серых и мягких тонов с чистыми и яркими. Три красных оттенка красивее, чем один, и их можно получить, если дать красному цвету меняться в теплую и холодную сторону на одной и той же области картины. Это относится к любому цвету во Вселенной. Заметьте, как меняется цвет на лепестках цветка и как он переходит на стебель и листья. Заметьте разнообразие зеленого в одном пейзаже. Это не значит, что нам нужен огромный запас разнообразных тюбиков краски, просто нужно менять исходные цвета,

подмешивая их друг к другу, в более теплую или холодную сторону. Я попробовал поиграть холодными оттенками на фронтисписе третьей главы этой книги.
Это трудно объяснить студентам, а зачастую и клиентам. Насыщенность достигает максимального предела, и большей не бывает. Можно сказать, что сахар максимально сладок в сыром виде. Точно так же и цвет достигает максимальной интенсивности в сыром виде. Если человек объестся чистым сахаром, его стошнит; сахар нужно чем-то уравновесить. То же и с цветом. Неразбавленный чистый яркий цвет быстро становится невыносим. Как у контуров красота проявляется в контрасте мягкого и жесткого, так и красота цвета - в контрасте яркого и приглушенного. Более серые и нежные оттенки ассоциируются с утонченным вкусом, как и в других случаях, с периодическими всплесками цвета для большей динамичности.

Цветовой контраст
Объяснить дополнительный цвет в краске можно так: для любого оттенка дополнительным цветом будет тот, который располагается на наибольшем расстоянии от него на цветовом круге, или такой, в котором этот оттенок отсутствует либо присутствует в минимальном количестве. Так, у первичного цвета дополнительный состоит из смеси двух других первичных. Эти пары следующие:
Первичный цвет Дополнительный
Красный Зеленый
(желтый плюс синий)
Желтый Фиолетовый
(красный плюс синий)
Синий Оранжевый
(красный плюс желтый)
Дополнительные цвета вторичных цветов -это те, в которых этот цвет присутствует, но в наименьшем количестве. Эти пары следующие:
Вторичный цвет
Желто-зеленый
Сине-зеленый
Сине-фиолетовый
Дополнительный Красно-фиолетовый (в обоих присутствует синий) Красно-оранжевый (в обоих присутствует желтый) Же лто- ор анжевый (в обоих присутствует красный)
Сочетание вторичных цветов с дополнительными даже красивее, потому что они родственны друг другу, и это не самый крайний контраст.
Гармония цвета, или Родственные цвета
Мы уже знаем, что можно связать два цвета, если примешать их друг к другу. Значит, цвета спектра делятся на три группы, в каждой из которых цвета родственны друг другу, потому что в них есть один и тот же первичный цвет. То есть все смеси желтого родственны, потому что в них присутствует первичный желтый. То же относится к любому из двух других первичных цветов.
В таблице ниже перечислены самые чистые варианты цветов. Впрочем, они могут быть и более серыми, но если в каждом из них повторяется один ингредиент, между ними будет связь. Эти группы следующие:
Желтая группа
Изначальный вид желтого Желто- ор анжевый Красно-оранжевый Желто-зеленый
Зеленый
Сине-зеленый
Любой вариант серого,
в котором есть желтый
Прокладка по мокрому желтому тону дает тот же эффект, что и примешивание желтого в каждый цвет палитры

Это даст картину в желтом ключе или такую, в которой предмет как бы освещен желтоватым светом.
Красная группа Изначальный вид красного Красная тонировка Красно-оранжевый или примесь
Оранжевый
Желто-оранжевый Красно-фиолетовый Фиолетовый
Сине-фиолетовый Плюс любой серый, в котором
присутствует красный
Синяя группа
Изначальный вид синего Синяя тонировка
Сине-зеленый или примесь
Зеленый
Желто-зеленый Сине-фиолетовый Фиолетовый
Красно-фиолетовый
Плюс любой серый, в котором
присутствует синий
Применение этих таблиц на практике - то, что называется ключом цветовой гаммы картины. Можно писать в желтом, красном или синем ключе и создавать множество разнообразных эффектов. Можно пойти даже дальше и писать определенные сюжеты в ключе любого цвета. Например, сине-зеленый может быть ведущей нотой или влиянием на колорит сюжета, освещенного луной: не в том смысле, что все цвета картины сине-зеленые, а в том смысле, что сине-зеленый прибавлен к ним или влияет на них.
Такие соотношения цветов выглядят невероятно красиво. Если доминирующий цвет стандартный первичный или смешан из первичных, в репродукции его можно передать абсолютно точно.
Значит, чтобы создать гармоничный и красивый колорит во всей картине, можно связать цвета одним из следующих способов: 1) использовать во всех цветах общий ингредиент; 2) прокладывать

цвет по мокрой тонировке; 3) добавить цвет из одной части картины в цвета другой; 4) писать цветами одной из групп; 5) составить гамму из трех цветов с примесью одного и того же первичного. Таким образом, первичные цвета необязательно должны быть чистыми. Можно взять любую комбинацию из чистых или измененных первичных, если один из них содержит желтый цвет, другой - синий, а третий - красный в исходном или измененном виде. В результате получаются так называемые триады. Триады - это способ модификации чистого цвета. Например, комбинация желто-оранжевого вместо желтого, сине-зеленого вместо синего и красно-фиолетового вместо красного - это триада. Можно сделать триаду вторичных или третичных цветов, можно использовать один первичный с двумя вторичными или практически любую комбинацию - главное, чтобы цвета были смесями первичных. Три цвета, которые находятся слишком близко на круге, например синий, сине-зеленый и сине-фиолетовый, создают слишком ограниченную гамму и делают невозможным дополнительный контраст. Хотя результат получится очень красивым из-за родственности цветов, на нем будет слишком плотная синяя «завеса» и диапазон возможного цвета выйдет очень узким. Замечательная комбинация для узора ткани, но для картины ее недостаточно. Это показывает, насколько разнообразным может быть подход к цвету.
Очень важно уточнить, что означает термин «оттенки». Оттенок цвета - это результат пропорции его ингредиентов, или «цвет плюс». Например, желто-зеленый и сине-зеленый - оттенки зеленого; они отличаются только

пропорцией желтого и синего, ведь ингредиенты в них одни и те же. Но есть огромное количество других зеленых оттенков, которые получаются добавкой нового ингредиента: красного. Можно получить оливковый, серо-зеленый, коричнево-зеленый, цвет морской волны и далее практически до бесконечности. Все эти цвета состоят из наших старых друзей желтого и синего - с добавкой красного, белого и черного в разных пропорциях. Понятно, что краски одного первичного цвета различаются. У нас есть огромный выбор, но это не значит, что можно их ввести в картину и получить гармонию. Если их не было в нашей изначальной гамме, то есть в исходных выбранных нами вариантах первичных цветов картины, гармонии не будет. Вот это вам следует понять отчетливо: есть три первичных цвета светового спектра, но вы выбираете свои собственные варианты первичных цветов и пишете всю картину с этой палитрой. Эти три первичных цвета - родители всех остальных цветов картины. Не путайте их с первичными цветами светового спектра, потому что спектральные первичные могут быть только ингредиентом в ваших первичных. Первичные цвета картины - вариации, в которых спектральные могут быть просто ингредиентом. Для картины первичные цвета те, из которых будут мешаться все остальные. Если вы это поймете, цветовые отношения никогда вас не будут затруднять. Помните следующее: чистый цвет можно сделать ярче только освещением, но не добавлением белой краски. Поэтому цвет живет на свету. Так как яркость теряется пропорционально убавлению света, обязательно нужно снижать насыщенность цвета в тени, иначе он будет звучать фальшиво. Если вы строите картину на триаде и она не получается, значит, тона и оттенки неправильно соотносятся со светотенью и с отраженным цветом и светом. Нужно выделять локальный цвет как цвет без влияния среды. Если мы осветим зеленый предмет оранжевым светом или хотим создать впечатление, что он так освещен, нужно добавить оранжевый к локальному зеленому. Это связь цвета с принципом формы: видимый цвет зависит от момента и от влияния окружающей среды. Если свет холодный, то мы, естественно, добавляем в локальный цвет синий.

Колорит картины следует выбирать в соответствии с качествами натуры. Если нужно привлечь взгляд ярким цветом - особенно если этот цвет вынужден конкурировать с другим, - он должен начинаться с первичных, или несмешанных, цветов. Чем меньше в цвете ингредиентов, тем лучше он сохраняет чистоту и интенсивность. Значит, если у нескольких цветов есть общий ингредиент - как в синем, сине-зеленом, зеленом и сине-фиолетовом, в каждом из которых есть синий, - их можно мешать без особой потери насыщенности. Но если к ним добавить красный или оранжевый, их насыщенность снижается и они постепенно превращаются в коричневый. Все цвета, смешанные со своими дополнительными, приобретают серость или коричневеют пропорционально количеству добавленного дополнительного цвета. Смеси равного количества дополнительных цветов дают коричневый, идентичный коричневому, взятому из нашей палитры, потому что коричневый и есть желтый, красный и синий, взятые в равных долях. То есть, когда желтый смешивается с пурпурным, сумма смеси - красный плюс синий плюс желтый; смесь красного и зеленого дает точно такой же цвет,

потому что ее сумма - желтый плюс синий плюс красный. Значит, все ваши вариации цвета исходят от неравных смесей чистых цветов или чистых с добавкой черного или белого; знание этого дает неограниченные цветовые возможности и сотни вариаций.

Тут появляется важный элемент - простота. Мы знаем, что лучшие картины построены на нескольких простых тонах. Цвет ведет себя так же, потому что цвет тесно связан с тоном. Это одно из главных преимуществ простой палитры. Насколько простой она может быть, видно из картин великих мастеров - Веласкеса, Цорна, Сарджента и других. Цорн написал многие из картин киноварью, холодным черным и желтой охрой, с изумительной

колоритностью. То есть это один насыщенный цвет и два приглушенных. Тональные отношения не менее, чем насыщенность цвета, важны для колоритности и яркости. Мы получаем яркость не через количество цветов, а через тон и сопоставление цветовых пятен.
Продумайте сюжет и цель картины. Чтобы поймать взгляд зрителя, ей нужен будет неожиданный цветовой контраст, игра дополнительных цветов. Как правило, можно строить плакаты, обложки и витрины по принципу первичного цвета против дополнительного или на дополнительных парах вторичных цветов. Но опять же выбор цвета во многом диктуется сюжетом. Праздничные и радостные требуют насыщенного колорита. Изображение пленника в концлагере навряд ли целесообразно писать яркими, энергичными цветами. Понимание цветовой гаммы приводит к категориям сюжета, в которых ее можно использовать. Колорит делается в настроении и ключе духа картины. Зная, как строить колорит, вы не напишете ярко-желтую луну в чисто-синем небе. Чистый, яркий цвет, режущий глаз в сочетании с остальными, не повысит эффективность рекламного листа, даже если несведущие в цвете люди думают иначе. Красивый, гармоничный колорит всегда вызовет более сильный отклик у зрителя. Гармоничность колорита не означает, что он более тусклый; это просто означает, что художник умеет создавать впечатление красочности. Если клиент дает вам для разработки набросок с непродуманными, неприятными сочетаниями, дайте ему набросок в похожих тонах, где цвета разных элементов добавлены друг к другу и один элемент оставлен в чистом цвете. Разница между набросками должна убедить клиента.
Кроме собственно цветового оттенка, каждый цвет имеет тон. Конечно же цвета, близкие по тону, будут зрительно соединяться в одну массу, например красный на зеленом того же тона. Желтые цвета имеют светлый тон, как и разбеленные синий и красный, а у пурпурных, чисто красных, коричневых и синих примерно одинаковый темный тон. Значит, если нужен контраст, сначала посмотрите, есть ли тональный контраст. Если его усилить, цветовой контраст дается легко. Контраст фона и основных элементов нужно выбирать по этому принципу. Если есть тональный контраст, цвета можно выбрать и не очень далекие друг от друга. Следовательно, темно-зеленый текст может хорошо выглядеть на кремовом или коричневато-желтом фоне. Обычно большие площади сильного цвета нужно балансировать серым вариантом дополнительного, чтобы дать шанс другим цветам. Хорошее правило: чем больше места занимает цвет, тем мягче он должен быть. Избегайте первичных цветов в качестве фона. Приберегайте яркие цвета для главных элементов.

ЧТО ДЕЛАТЬ. ЕСЛИ КАРТИНА ПОЛУЧАЕТСЯ БЕСЦВЕТНОЙ
Важно подчеркнуть, что у маленького наброска колорит может выглядеть красиво и увлекательно просто потому, что он маленький. Фактически чем меньше размер картины, тем легче использовать яркие цвета. Но вы можете увидеть, что в финальном, увеличенном варианте тот же колорит теряет силу. Причина в том, что у глаза ограниченный запас конусных клеток. Из них только определенное количество ловит те или иные цветовые вибрации. Когда мы смотрим на большую площадь чистого цвета, глаза устают и, чтобы не перегрузить зрительные нервы, по ним начинает идти цветовой сигнал, обратный тому, который находится в поле зрения. Смотрите непрерывно на ярко-красное пятно несколько минут, а потом взгляните на белую бумагу. Вы увидите на ней ярко-зеленое пятно. Если смотреть на синее пятно, его «след» будет желтым или оранжевым. В любом случае это будет дополнительный цвет к тому, который мы видим, или наилучший для нейтрализации того, который утомляет наши глаза. То есть чем дольше мы смотрим на какой-нибудь яркий цвет, тем менее насыщенным он выглядит. Следовательно, если мы дадим отдых глазу цветами, которые создают противовес насыщенным, все цвета будут читаться яркими более длительное время. Значит, можно связать насыщенную часть с приглушенными или дополнительными цветами, чтобы удержать яркость картины.

Если картина читается как унылая или грязная по цвету, причина обычно в излишке, а не в недостатке чистых, не связанных друг с другом цветов. Если вы станете наваливать еще более насыщенные цвета или еще большее количество оттенков, это не поможет. Ряд первичных и вторичных цветов, соперничающих друг с другом, может убить весь колорит картины. Ниже приведены способы исправить плохой колорит.

Попробуйте приглушить все цвета, оставляя только пару ярких, или примешать один цвет во все, кроме двух, и посмотрите, что получится. Кроме того, упростите тональную гамму и создайте ритмичное распределение светлых, промежуточных и темных пятен. Если это невозможно, значит, ваша картина слишком раздроблена по тональным пятнам, а это так же важно для колорита, как и для тона. Постарайтесь упростить весь цветовой ряд и собрать цвета в три или четыре основных, из которых можно смешать все остальные. Уберите очень насыщенный и чистый цвет из теней. Поместите наиболее насыщенные цвета на свету. Проверьте, присутствуют ли все три первичных цвета в неразбавленном виде в одной картине. Если да, то это причина

большинства ваших бед. Смягчите два из них примесью третьего.

Иногда композицию, набитую кричащими цветами, можно привести в порядок, введя в нее нейтральный серый цвет, черный, белый или все три сразу. Это упорядочит тона и даст нужный контраст насыщенным участкам. Придется пожертвовать яркостью в одном месте, чтобы она появилась в другом.

Если картина упрямо не желает исправляться, значит, где-то непорядок в тональных отношениях или что-то не может давать таких отношений при данном освещении. Значит, неверны отношения света и тени. Помните, цвет не может быть правильным при неправильном тоне. Также помните, что цвет тени не может бытъ сильнее, чем тот же локальный цвет на свету. Картина разваливается, если на предмете в одном месте видна схема «холодный свет, теплая тень», а в другом - «теплый свет, холодная тень», за исключением случаев влияния отраженного света и цвета. Не может быть сильная теплая тень на лице, которое освещено синим небом, или холодная там, где есть рефлекс от солнечного цвета. Не упускайте из виду, что цвет одной части натуры освещает другую и влияет на нее.

«Замученная», слишком усердная проработка формы или тона на свету тоже уплотнит тон цвета и сделает его грязным. Пишите освещенные части просто и в одной степени насыщенности. Проверяйте, чтобы рефлексы не были слишком яркими или светлыми и не разбивали целостность тени как единой массы.

Изредка бывает, что картина плоха из-за слишком серого колорита. В этом случае единственное лекарство - добавить более насыщенный цвет на границах света и в любых других местах, где это целесообразно. Но намного чаще причина в излишке насыщенных цветов.

Если вы работаете над картиной, которая долго будет на виду, пишите в мягком, тональном колорите, за исключением картин в малом размере. Большая картина с яркими цветами скоро приедается. На иллюстрации для рекламы и рассказов зритель смотрит относительно недолго, и их можно делать ярче. Но даже в таких случаях более умеренная гамма может привлечь внимание просто своим отличием от обычно ярких соседей. Фрески и настенные картины приятнее, если их выдержать в светлых тонах и мягком колорите.

Психологи утверждают, что разные цвета по-разному действуют на эмоции. Некоторые дают приятные ощущения, другие раздражают и вызывают практически аллергию. Красные

и желтые, по-видимому, возбуждают. Зеленые, синие и серые или сиреневые и лиловые успокаивают. Возможно, мягкие и успокаивающие цвета природы кажутся нам такими, потому что на природе мы отдыхаем от всяческой нервотрепки. Сочетание возбуждающих цветов с возбуждающими линиями (см.

главу 1) и успокаивающих цветов с успокаивающими линиями дает идеальную связь между цветом и линией. В природе у всего, что живет долго, мягкая окраска: серые, коричневые, бурые, зеленые цвета. Яркие цвета у всего преходящего: цветы, небеса, закаты, насекомые, фрукты, оперение птиц, великолепие осени остаются с нами лишь ненадолго. В этом кроется истина, важная для искусства.

Рассмотрим же эмоции, заложенные в цвете. Пишите сильным цветом сюжеты, в которых много энергии, - девушка на лыжах в ярко-красном костюме. Если пишете пару влюбленных под луной, берите синие, зеленые, розовые и фиолетовые цвета. Если сюжет рассказывает о тишине и покое, берите серую гамму. Представьте себе «Мать» Уистлера в ярких красных или желтых тонах! Приостановитесь и подумайте, как на вас действует цвет. Припомните темно-зеленые, сине-черные и серые цвета хмурого дня в океане. Свежую зелень и нежное розовое цветение плодового сада после долгой холодной зимы. Подумайте о золоте спелой пшеницы, о великолепии яркого солнца после дождя. О красном свечении горячего металла и ярко-желтом огне костра. Холод - это синий, серый, фиолетовый, как тени на белом снегу. А теперь попробуйте сказать, что цвет на вас не действует.

Как правило, невозможно написать объект только одной частью цветового круга. Нужен баланс теплого и холодного. Одна сторона круга может доминировать, но при этом обе стороны оживляют друг друга. Игра теплых и холодных

цветов дает красоту картине. Это не значит «горячее против ледяного», или экстремальный контраст дополнительных цветов, просто один цвет варьируется в разных направлениях по кругу, по мере того как взгляд движется по определенной области картины или переходит к новому элементу. Например, можно очень украсить сплошной желтый добавлением в него нежных розовых, зеленых, бледно-оранжевых и даже синих и лиловых цветов. Это не значит, что по одному цвету нужно разбросать конфетти из другого. Нужно точно попасть в тон изначального цвета и деликатно с ним работать. Слишком много дополнительного цвета, и теряется чистота изначального. Если переусердствовать, цвет превратится в грязь. Похожими цветами можно играть, получая отличный эффект, - например теплым зеленым и холодным зеленым, теплым красным и холодным красным и т. д. Берите цвета, которые соседствуют на круге или достаточно близки, и они не будут портить друг друга. Именно поэтому цветовой круг выглядит таким ярким и свежим - цвета переходят из одного в другой постепенно.

Кстати, о переходах. Существует так называемый переходный цвет. Он получается, когда на границе между пятнами соседних цветов в картине вводят другие, расположенные между этими цветами на цветовом круге. Например, у нас есть пятна красного и ярко-желтого цвета в непосредственной близости. Можно ввести на соприкосновении этих пятен оранжевый цвет. Тогда переход от одного цвета к другому будет очень красивым, а не резким.

Цвет дает художнику наибольший простор для творческого выражения своего восприятия. Нет формул, которые диктуют художнику, что именно он должен делать. Но я показываю, какие у вас есть возможности.

ЦВЕТ НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ И В ПОМЕЩЕНИИ

В основном разница между колоритом пейзажа и интерьера заключается в изначальном подходе. В пейзаже солнечный свет теплый, особенно ближе к вечеру. Отражение голубого цвета неба делает тени холоднее света. То есть на открытом воздухе в основном работает схема «теплый свет, холодные тени». В помещении, при стеклянной крыше и северном, самом постоянном, освещении, все наоборот. Источник освещения - холодный цвет неба, который делает холодным все, что на свету, а тени выглядят теплыми. Однако ни то ни другое не является нерушимым законом, потому что в каждом случае очень яркий, ослепительный свет солнца становится белым и иногда делает цвета весьма холодными, а в тенях может появиться довольно теплый цвет,

отраженный землей. В помещении у нас бывает солнечный свет или другие теплые источники. Единственное, что можно сделать, -это следовать распределению теплых и холодных цветов, как вы их видите и чувствуете. Можно руководствоваться общей идеей, что теплый свет и холодные тени дают ощущение открытого воздуха, а обратная схема - ощущение помещения. Главное - не написать девушку на пляже так, чтобы освещение читалось как электрический свет. Но и не надо ее писать с холодными синими тенями без убедительной причины. Если у вас сюжет на открытом воздухе, очень полезно сделать быстрый пленэрный этюд. Это лучший способ почувствовать разницу в природе каждого вида освещения.

Хороший иллюстратор должен при необходимости уметь показать эти разные особенности цвета в своей работе. Если вы знаете, на открытом воздухе ваш сюжет или внутри, то можете сделать изображение намного более убедительным и реальным, выбрав правильный колорит.

Сюжеты, которые с наибольшей вероятностью относятся к ночному времени, нужно рисовать, писать и даже фотографировать при искусственном освещении. Искусственный свет от близко расположенного источника очень отличается от дневного или солнечного. Ночное освещение дает сильный контраст между светом и тенью, и цвет должен удерживать этот контраст с помощью правильной структуры тональных отношений. Ночной сюжет с прозрачными, воздушными тенями выглядит очень фальшиво. Ночные сюжеты в помещении требуют колорита в теплом ключе и дают ощущение теплой атмосферы в целом. Ночные сюжеты на открытом воздухе можно писать с глубокими синими и фиолетовыми цветами в тени, за исключением тех, в которых есть рефлексы теплого отраженного цвета. Свет лампы и костра, безусловно, будет теплым.

Слишком часто иллюстраторы игнорируют этот аспект цветового решения картины, отчего много теряют - и как художники, и в смысле воздействия на зрителя. Нужно помнить, что цвет влияет на эмоции читателя, осознает он это или нет. Подсознательно он сам чувствует разницу в цветах на открытом воздухе и в помещении, даже если никогда об этом не задумывался. Один сеанс живописи на пленэре убедит художника в том, что цвет на открытом воздухе кардинально отличается от цвета в мастерской. Но если художник остается в неведении, он будет делать одни и те же ошибки всю жизнь и не осознавать этого.

У солнечного света есть четкость - не только в светотени, но и в игре теплых и холодных цветов. Свет в мастерской мягкий, с плавными переходами из света в тень. Очень полезно выйти из мастерской и изучить этот вопрос глубже. Свет в помещении нужно показать в локальных цветах предметов. Но на воздухе даже серые объекты вроде выцветшего сарая наполнены цветом от солнца, неба и их отраженного тепла, который добавляется к локальному цвету. Камни внутри помещения имеют совершенно другой цвет, чем те же камни на воздухе, за исключением случаев, когда вы смотрите на них в пасмурную погоду.

Можно создать вымышленный колорит, но его нужно очень тщательно продумать, иначе он быстро развалится. Многие художники работают с определенным рецептом цветов - этот для тела, этот для тела в тени и т. д. Это чудовищно неправильный подход к цвету. В любой натуре есть свои особенности цвета, и единственный способ найти верный колорит - внимательно ее изучить. Если нужно придумать собственный колорит при работе с черно-белыми фотографиями, нам это не удастся, пока мы не рассмотрим много вариантов этой натуры вживую.

Возьмите в привычку создавать упрощенный, «плакатный» этюд работы в малом размере, прежде чем писать финальный вариант в цвете. Этюд может быть совсем маленьким - максимум 10 см по каждой стороне. Лучше делать его однородными пятнами, чем прописывать. Попробуйте цветовые структуры, которые, по вашему мнению, подходят к сюжету. Сделайте три или четыре этюда. В одном попробуйте тональный колорит или добавьте один общий ингредиент во все цвета. Попробуйте одну-две цветовые группы в качестве

эксперимента. Попробуйте приглушить все цвета небольшой примесью серого или черного, оставляя только один или два участка чистого цвета. Можете испытать более контрастный вариант

(см. главу 2) или более светлый и воздушный, в соответствии с сюжетом. Не тратьте зря сил на проработку деталей. Вы просто обдумываете колорит и общий тон, и нет никакой необходимости в усердном рисунке и лепке формы. Выставьте этюды в ряд и отойдите на несколько метров. Выберите оптимальное решение задачи. Если вы не можете выбрать между двумя финалистами, выбирайте тот, который лучше читается на расстоянии. Если он выглядит хорошо на расстоянии, можете быть уверены - самые главные элементы построены. Увеличенный вариант тоже будет хорошо читаться, если вы выдержите целостность тональных масс и основную структуру цвета.

Если работу предполагается печатать на белой странице или у нее будут белые поля, учтите это при разработке этюда. Если это этюд иллюстрации для рассказа, поместите блоки светло-серого сплошного цвета примерно так, как будут расположены блоки текста, чтобы воспроизвести их эффект. В этюд для журнальной рекламы нужно включить приблизительное расположение заголовка, текста, логотипа и других нужных элементов. Так вы выразите в уменьшенном варианте, упрощенно, общий эффект. Так можно избежать большого разочарования, которое иначе может постигнуть вас после публикации.

В случае выхода иллюстрации за обрез, то есть иллюстрации, которая занимает всю страницу без полей, нужно планировать в сторону светлых тонов, потому что пространство за страницей журнала обычно выглядит темным. Наброски для стендов, изготавливаемых типографским образом, нужно планировать так же, потому что их чаще оформляют на фоне промежуточного или темного тона. Реклама на билборде требует светлого тона по краям.

Чтобы выразить этот общий эффект, нужно затратить на этюд всего несколько минут. Даже если вы проведете несколько часов, планируя цвет, это все равно окупится. Если каждый художник вложится в решение этой задачи с энтузиазмом, это обязательно отразится на его работах. Начиная финальный вариант с сомнений или неопределенности, без уверенности, что это лучшее решение, или даже с мыслью, что в случае чего можно будет переделать, вы получите «замученный» результат без крупицы вдохновения. Когда такое случается часто, это плохо, потому что вы вредите и самому себе, и клиенту.

На следующей странице даны примеры этюдов, немного более прописанных, чем изначальные черновые. Это очередной этап, или развитие первоначального решения. Я прорабатывал небольшие фигурки под водой и любой из этих этюдов был бы рад довести до состояния окончательной картины. Заметьте, что я не копировал этюд буквально. На самом деле иногда мне кажется, что маленький набросок даже лучше законченной картины. Набросок этой фигуры углем вы найдете во второй главе.

Самое неприятное - когда вам возвращают иллюстрацию с просьбой сделать ее поярче уже после того, как вы выжали из нее всю возможную яркость. В большинстве случаев тусклые цвета получаются, когда колорит не продуман. Здесь этюды приносят огромную пользу. Вы знаете, что сработает, а что нет. Вы можете пробовать сколько угодно вариантов, но будьте уверены в выборе финального. Никто не может предугадать, какой эффект даст цвет, пока он не проложен и нет возможности его рассмотреть. Иногда советы звучат хорошо, но первый результат их применения выглядит ужасно. Если план не работает, постарайтесь убедиться в этом как можно раньше и все исправить.

ЧТО ТАКОЕ КРАСИВЫЙ ЦВЕТ И КАК ЕГО УЗНАТЬ

Есть несколько факторов, которые придают цвету красоту. Я бы сказал, что знание принципов работы с цветом даже важнее личного вкуса. В основе всего - цветовые соотношения, которые мы тщательно изучили. Вот после того, как они освоены, можно говорить о вкусе. По-видимому, сначала воспринимаются только крайне чистые, кричащие цвета, а далее развивается восприятие более сложных. Дети обожают яркий красный, желтый, синий - первичные цвета, что логично, потому что эти цвета привлекают внимание прежде остальных, более умеренных. Потом детям начинают нравиться пастельные тона, то есть разбеленные первичные. Маленькие девочки начинают предпочитать бледно-розовые, желтые и голубые тона одежды, а мальчикам по-прежнему нравятся самые красочные. Мальчики любят ярко-красные, синие, зеленые и черные свитера. Но им так же приятно смотреть на светловолосую девочку в пастельном платье. Следующий этап в развитии чувства цвета - ассоциация цвета с определенным контекстом. Мальчик согласится надеть красный свитер, но не красный костюм; он требует твид и коричневую или темно-синюю ткань. Девочке нравятся шотландская клетка, полосатый и узорчатый материал, разноцветная одежда.

Определенные особенности цвета, соответствующие качествам личности, остаются с человеком на всю жизнь. Жизнерадостный человек найдет самовыражение в ярких цветах, а тихий или мрачный - в нейтральных. Но, поскольку люди, как правило, не стопроцентно жизнерадостные и не стопроцентно тихие, большинство из нас найдет применение разным цветам. Красота цвета лежит в его уместности, в соответствии его задачи и окружения. Я считаю, что плохое чувство цвета на самом деле просто недостаток знаний о применении цвета и цветовых отношениях.

Некрасивый цвет - это просто цвет не на своем месте. Он выпадает из колорита и не имеет связи со своим окружением. Тот же цвет может стать красивым, если изменить его соотношение с остальными, то есть слегка изменить или его, или цвета, которыми он окружен. Цвет должен или быть дополнительным (или почти дополнительным) к окружению, или иметь в себе ингредиенты, которые также содержатся в окружающих цветах. Любой цвет можно сделать отвратительным, если полностью вырвать его из среды. Вот и вся основа хорошего вкуса.

Допустим, любимый цвет человека - ярко-красный. Это не свидетельство плохого вкуса. Но, если этот человек скажет, что ему нравится сочетание ярко-желтого с ярко-красным и ярко-синим, это свидетельство совершенно неразвитого восприятия цвета. Любой из этих цветов выглядит прекрасно в саду с розами, если его уравновешивает окружающая среда. Сами по себе они совершенно сырые и не связаны между собой. Если яркость цвета приятна, значит, он находится в правильном окружении и соответствует ему. Если она неприятна, проблема не в самом цвете, а в его отношении к остальным. Нет ничего плохого в насыщенных цветах, мы все их обожаем. Но мы не красим дома в цветочные тона и не носим костюмы из материалов, которые используют для галстуков. Нам нравятся красные машины, но мы приходим в ужас от крови такого же цвета. Нам приятно смотреть на красные гвоздики, но не на красные фланелевые кальсоны.

Учитесь доверять своей интуиции. Если цвет вам не нравится, поправляйте его, пока не получите нужное. Сделайте его более серым или частью тонированной гаммы, измените его, разбелите, возьмите другой тон. Если это чистый цвет, но он не читается насыщенным, его нельзя сделать ярче. Тогда смягчайте яркость его окружения, пока он не приобретет нужную красочность.

Красота не всегда в красочности. Ее источником может быть несуетливость. Она может крыться в разнообразии, в тонко построенных повторениях, в сдержанности. Обаяние цвета сродни обаянию человека. В крикливой, вульгарной личности не может быть шарма, но действительно обаятельный человек может быть сильным и уверенным, когда нужно. Я заметил, что у

людей с плохим вкусом в других областях всегда плохой вкус относительно цвета. Тот, кто нарушает общественные приличия и забывает о собственном достоинстве, перебивает других в общей беседе и ведет безалаберную жизнь, и писать будет в таких же расхлябанных цветах.

Я считаю, что пользоваться черным нужно в зависимости от мастерства художника. Нет правил ни за, ни против. Не сомневайтесь: черный цвет очень сильно влияет на результат при печати иллюстрации. Черный, использованный с умом, может быть прекрасным инструментом для тонировки. Но, если его плохо использовать, он сделает картину унылой и безжизненной.

Прежде всего нужно понять, что черный теоретически утемняет и снижает насыщенность. Значит, он принадлежит теням больше, чем свету. Но на свету может существовать и определенная доля серого, который вводят, чтобы утихомирить слишком кричащий цвет, сделать его более

сдержанным и второстепенным. Многие хорошие художники пользуются черным для этих целей. Некоторые утверждают, что черный не существует в природе. Это верно, если мы говорим о черном как цвете. Но отсутствие цвета, серые и темные тона существуют. Утверждение, что черный не существует, равнозначно утверждению, что не существует теней или темноты. Если бы цветом называлось то, что содержится у нас в тюбиках, это одно. Но цвет прямо из тюбика редко бывает подходящим по тону или оттенку. Живопись - это не только красочность, но и приглушение.

Черный в руках новичка опасен более всего тем, что неумелый художник делает тон черным и добавляет немножко цвета. Это дает результат, похожий на прозрачный цветной слой поверх черно-белой фотографии. В результате все тени черные, и черный цвет везде один и тот же. Грамотно добавленный черный никогда не подавляет основной цвет и не заставляет его терять свою природу. В тенях должно быть какое-то количество цвета, даже если они очень плотные. Трудно вводить теплые тона в тени, если в них есть черный, потому что он обычно охлаждает смесь. В таких случаях нужно добавить к черному жженую сиену. Но по нашему цветовому кругу видно, что самые темные тона попадают в гамму без видимой поправки оттенка.

Моя цель не в том, чтобы указывать на оплошности теоретиков цвета. Я считаю, что в искусстве нужна свобода следования своему видению и чувству, и если черный, по вашему мнению, выполняет нужную задачу, незачем от него отказываться. Но если в результате экспериментов выясняется, что он мешает, а не помогает решить задачу, не стесняйтесь его отбросить и заменить чем-нибудь более полезным.

Черный рассматривают как плотность, или темноту, а не как цвет - противоположность восприятия белого как света. Теоретики не могут выбросить белый и все же достичь нужных тонов. Если им удается сделать очень плотные тона с помощью цвета - прекрасно; но они продолжают использовать черный - созданный вручную посредством нейтрализации одних цветов другими или просто выдавленный из тюбика. Единственное преимущество в создании крайне темных тонов смешанными цветами в том, что мы можем получить достаточно темный тон в цвете. Но, если цвет крайне темный, он все равно выглядит как черный. Я по возможности поступаю именно так, но все равно могу добавлять чистый черный из тюбика для уплотнения тона цвета, потому что так можно сохранить природу цвета дольше, чем в случае примешивания к нему другого цвета.

Главное не в том, как именно это делать, а в том, умеете ли вы делать это правильно. Если можно приглушить цвет, не превращая его в другой, или ввести один из цветов колорита в тень так, чтобы не нарушить целостность локального цвета, то конкретный способ не важен.

Единственное, чего нельзя делать, - использовать в тени чистый цвет и разбеливать его для передачи света. Такой цвет всегда звучит фальшиво и выглядит как дешевка. Уплотнение цвета через восемь градаций - очень

важная часть вашего арсенала и сильно влияет на ваше мастерство колориста.
Природные цвета - самые красивые, если мы умеем их видеть и понимать. Черпайте из источника природы, чтобы правдиво изобразить то, что вы видите. Таким образом, вы - тоже часть цвета. А теперь займемся другими важными элементами хороших картин.
173
ПОВЕСТВОВАНИЕ
ВКЛЮЧАЕТ
ПЯТЬ ОСНОВНЫХ ШАГОВ:
1. Визуализация
2. Драматизация
3. Работа с персонажами
4. Расстановка
5. Проработка
Что такое иллюстрация?
Лучший подход к выполнению любого задания -понять, что от тебя требуется. В чем главная задача и цель иллюстратора? Мы должны понимать, что основная функция иллюстратора - создавать графическую интерпретацию идей. Идею, которую он собирается интерпретировать, нужно сначала хорошо визуализировать. Так идея, полностью абстрактная, некоторым образом воплощается в реальность. Следовательно, картину, в которой нет идеи или у которой нет определенной цели, нельзя назвать иллюстрацией.
Это значит, что каждая иллюстрация начинается с чьих-нибудь размышлений - автора, копирайтера или самого художника. Либо некоторый мысленный образ уже существует и кто-то передает его художнику, либо он зарождается у последнего в голове. Художник с его познаниями в области формы, света, цвета и перспективы - единственный в этой группе, кто способен создать графическую интерпретацию, хотя в воображении других людей она может уже существовать в довольно отчетливом виде. Следовательно, подлинная функция иллюстратора состоит в умении уловить этот образ или создать его, а затем воплотить в жизнь, сохранив намерения и цель идеи. Иллюстратор подчиняет свою работу этой цели и вкладывает творческие силы в ее достижение. Очень важно, чтобы любой молодой человек, начинающий работать в сфере иллюстрации, понимал: его работа, по существу, представляет собой сотрудничество. Самые успешные иллюстраторы прикладывают все силы к тому, чтобы работать в команде, и к тому, чтобы другие участники процесса ощущали их готовность сотрудничать. Такой подход очень важен для успеха в работе иллюстратора.
Три группы иллюстраций
Все иллюстрации можно поделить на три большие группы. Вас могут попросить создать работу из любой группы - будьте к этому готовы.
Первая группа иллюстраций - те, которые рассказывают всю историю без помощи заголовка, текста или иного письменного сообщения. Таковы рекламные плакаты, на которых стоит только название фирмы, обложки книг и журналов, стенды и календари. В этом случае клиент полностью полагается на вас: ваша работа должна воплотить идею или вызвать нужный отклик. Всю работу целиком и полностью делаете вы.
Вторая группа - иллюстрации, сопровождающие какой-либо заголовок или воплощающие
и развивающие некий лозунг, рекламный слоган или какое-нибудь другое письменное сообщение, которое будет использоваться вместе с иллюстрацией. Ее задача в этом случае - придать сообщению дополнительную силу. К этой категории относятся чаще всего объекты, которые несут на себе текст ограниченной длины и предназначены для чтения на ходу, - билборды, рекламные планшеты для автомобилей, реклама на стендах и в журналах. В этом случае текст и картина функционируют как единое целое.
Третий вид - иллюстрации, которые рассказывают историю не до конца. Их очевидная цель -возбудить любопытство, то есть заинтриговать читателя,

чтобы он начал искать ответ в тексте. Этот вид иллюстрации можно назвать «ну, ну?!» или «а что же дальше?». Многие рекламные объявления построены по этому типу - чтобы гарантировать прочтение текста. Если бы иллюстрация рассказывала историю до конца, она не достигала бы своей цели и зритель с большой вероятностью не стал бы читать текст рекламы или литературное произведение. Это бывает чаще, чем хотелось бы, - и виновата иллюстрация. Возможно, что героиня наконец упадет в объятия героя ближе к концу рассказа, но, если читатель узнает об этом в самом начале, поглядев на иллюстрацию, все попытки автора создать интригующий сюжет будут напрасны. Даже прекрасно исполненная картина никуда не годится, если она преждевременно выдает замысел автора. Художник должен помнить об этом и понимать необходимость сотрудничества с автором. Чересчур «болтливая» иллюстрация - это так же неприятно, как слишком болтливый человек.

В любом виде искусства все работает на единую цель, и потому основные этапы создания рассказа с помощью графических средств сливаются воедино и зависят друг от друга. Очень трудно полностью разделить их, поэтому мы сначала опишем их вчерне, а потом займемся деталями.

Визуализация

Визуализация - это построение конкретного образа на основе абстрактного. Сначала мы стараемся собрать все факты, а потом приукрашиваем их, задействуя воображение. Установив, к какой из трех групп принадлежит наш сюжет, мы поймем основной смысл и цель того, что мы собираемся делать. Определим настроение и «аромат» сюжета. Счастье? Действие? Агрессия?

Деловитость? Кипение жизненных сил? Или же иллюстрация должна успокаивать, утешать, способствовать расслаблению? Быть серьезной? Все последующие решения касательно интерпретации будут сильно зависеть от того, как мы сформулируем основную идею. Прежде чем начинать работу, прочитайте рассказ целиком или соберите всю нужную информацию. Выясните, каковы действующие лица, обстановка, основные используемые предметы, костюмы. Вы, по сути, создаете декорацию для сцены в театре и подбираете актеров на роли. Как лучше рассказать историю: с помощью обстановки и фигур действующих в ней людей или их жестов и выражений лиц? Во втором случае потребуется крупный план, и тогда фон будет почти не виден. В современной иллюстрации персонажи считаются важнее обстановки. Вы можете начать рисовать совсем маленькие наброски, пробуя разные идеи, которые приходят в голову. Вы пока не приглашаете моделей, но стараетесь понять, что будете с ними делать, когда они придут.

Драматизация

Любую историю можно рассказать в драматическом ключе - нужно только хорошо подумать. Первое, что придет в голову вам, скорее всего, придет в голову и всему остальному человечеству. Чтобы найти оригинальный способ рассказать то же самое, не хватайтесь за первый попавшийся вариант. Если сама история неинтересна, может быть, ей можно придать интерес за счет поз или жестов, выражений лиц, намеков? Встаньте перед зеркалом и разыграйте историю в лицах. Пассивная интерпретация характера героя, в которую вы не вкладываете никаких чувств, вызовет такую же пассивную реакцию у зрителя. Каждого персонажа следует сделать как можно интереснее и продумать его действия. Нарисуйте небольшие скелетные (упрощенные) наброски
жестов и попробуйте логически проследить, как один персонаж взаимодействует с другим и как они расположены относительно плана комнаты или иных окружающих предметов, как это делают в хорошей постановке пьесы или фильма. Чтобы персонажи на картинах начали действовать, художник должен быть в душе актером.

Значительная часть драматического эффекта определяется выбранным уровнем обзора. Как мы будем смотреть на действующих лиц: снизу вверх, сверху вниз или находясь на одном уровне с ними? Покрутите действующих лиц в

пространстве картины, чтобы понять, как лучше всего их расположить. Помните, что у каждого из них должна быть своя индивидуальная поза, непохожая на позы других. Постарайтесь не выделять двум персонажам одинаковую площадь на картине. Не впихивайте их так, чтобы им было тесно в пространстве картины. Не размещайте их по бокам так, чтобы в середине получилась дыра. Центральная часть картины - это почетное место с художественной точки зрения, и по возможности его следует отдавать самому важному персонажу.

Драма - это нечто такое, что ощущаешь сердцем, поэтому я не могу диктовать вам, как поставить модель. Да вы и не захотите, чтобы я вам это диктовал. Драматизация - занятие, требующее творческого подхода и позволяющее проявить оригинальность. Вот что мы должны понять: чтобы подлинно видеть и ценить драму жизни, которая разворачивается вокруг, мы должны сознательно встать в стороне как наблюдатели. Погрузившись в жизнь с головой, ее толком не разглядишь. Фермер не видит всей трагедии своего существования, но ее видит автор пьесы. Нелли, девочка из лавки, не знает, как на самом деле драматична ее жизнь, а писатель - знает. Драму можно найти везде, и она кроется в естественности и истине более, чем в полетах фантазии.

ПОСТАНОВКА СЮЖЕТА

Вы находитесь в положении кинорежиссера. Нарисуйте небольшой план обстановки, в которой происходит действие. Допустим, это комната. Расставьте мебель, разметьте двери и окна и т. п. Если вы выбрали определенный интерьер, нанесите его на план. Потом, чтобы получить ощущение действия, поместите фигуры героев туда, где они могут находиться.

Вы можете поворачивать этот план, чтобы найти удачную точку зрения. Например, вы хотите, чтобы на рисунок попал камин, или желаете видеть лицо в определенном ракурсе. На следующей странице я поместил такой план. После этого вы можете спроецировать план помещения и построить небольшую перспективную проекцию мебели, интерьера и фигур. На таких небольших набросках незачем делать сложную перспективу. Разделите пол на квадраты, и это позволит вам определить места, где находится мебель или стоят персонажи.

Режиссер решает, и вы должны решить, каков будет, говоря языком киношников, угол съемки. Попробуйте разные углы и посмотрите, что выйдет. Крутите предметы и персонажей, пока не получится расстановка, которая будет вам по душе. Когда в следующий раз пойдете в кино, сделайте полезное упражнение - следите за композицией кадров, непрестанно сменяющих друг друга у вас перед глазами, за размещением фигур, действием и жестами. Кинофильм - это в очень актуальном смысле та же самая драматизация, которой вы хотите достигнуть. Если вы будете просто сидеть и смотреть кино, глядя только на лица, то упустите огромную пользу, которую кино может принести вам как иллюстратору. Можете быть уверены: ни один режиссер не позволит действующим лицам тупо стоять без движения, ожидая подачи суфлера, чтобы отбарабанить свои строчки. Свобода и непринужденность поведения актера в роли - половина успеха при съемках фильма. Следите, что делают второстепенные персонажи, пока на экране фигурирует главный герой. Вы можете сгруппировать персонажей в своей композиции. Некоторых из них можно выделить - тональным контрастом, цветом, ведущими к ним линиями от других персонажей или вниманием, написанным на повернутых к ним лицах. Пускай второстепенные персонажи делают что-то естественное. Девушка может снимать перчатки, подкрашивать губы или с интересом поглядывать на главного героя. Мужчина может подносить женщине зажигалку или держать в руке бокал коктейля - что угодно, только не стоять столбом. Автор и копирайтер, как правило, не дают художнику материала для драматизации, а только содержание разговора персонажей и намек на то, в какой обстановке он происходит. Но если

художник по-настоящему заинтересуется драматизацией, этот процесс доставит ему большое удовольствие. И его рисунки от этого станут притягательней и интересней.

Работа с персонажами

Подбор актеров на роль - очень важная часть работы режиссера, и для вас она тоже важна. Вы стараетесь как можно четче представить себе персонажей. Иногда вы меняете модель, чтобы она лучше подходила к характеру персонажа в вашей истории. Постарайтесь найти подходящих моделей. Большой соблазн - использовать одну и ту же модель несколько раз в похожих сюжетах, делая ее из блондинки брюнеткой или меняя одежду. Но это халтура, и в конечном счете она обойдется дороже. Хороший подбор персонажей будет способствовать разнообразию в вашей работе. В конце концов, он поможет вам не сойти с дистанции, когда конкурент уже выбьется из сил. Я считаю, что невозможно сделать почтенную даму из восемнадцатилетней девушки, просто нарисовав ей седину. Работа с персонажами заключается по большей части в поисках рабочих фактов. Как выглядит костлявая рука старухи? Какая у нее прическа? Как расположены плоскости на обвисших щеках отчаянного старого картежника? Подобные вещи подделать невозможно, а когда они выбраны правильно, они рассказывают так много! Характер персонажа может выражаться в стоптанной обуви, в предметах, раскиданных по столу, - в сущности, аксессуары могут рассказать историю жизни, протекающей в сюжете. Если герой утомлен и потрепан жизнью, об этом может поведать его костюм. Помятая и потертая одежда будет не к месту разве что на картинке для модного журнала. Дайте складкам одежды спадать естественно, подчеркивая скорее форму, чем само одеяние. Следите за четкостью и размыванием контуров. Сделайте так, чтобы фигура сливалась с фоном там, где можно, чтобы ее контур не был всюду четким. (См. раздел «Обработка контуров».) Тогда фигуры у вас на картинах будут менее «деревянными». И не делайте их все одинаково важными.

178

ЭСКИЗЫ ОБСТАНОВКИ

ПРОСТОЙ и ПРАКТИЧНЫЙ СПОСОБ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СЮЖЕТА, КОТОРЫЙ ПОМОЖЕТ ВАМ НАЧАТЬ РИСУНОК С ПОНИМАНИЕМ РЕАЛЬНОСТИ. ВЬ| МОЖЕТЕ СПЛАНИРОВАТЬ ОКРУЖЕНИЕ С УЧЕТОМ ЛОГИЧЕСКИХ АКЦЕНТОВ И ДЕЙСТВИЙ ПЕРСОНАЖЕЙ И ПОСМОТРЕТЬ НА НЕГО ПОД ЛЮБЫМ УГЛОМ.

179

КАК ЧЕРПАТЬ ИДЕИ ИЗ СПРАВОЧНЫХ ФОТОГРАФИИ

Выше показана типичная фотография интерьера, какую можно найти в любом из многочисленных нынешних журналов. Вам понадобится альбом с калькой. Цель этой процедуры - помочь вам визуализировать ситуацию на кальке. Вы можете двигать кальку туда и сюда с поправкой на перспективу и таким образом передвигать мебель по своему желанию. Конечно, я не предлагаю вам сделать полную копию материала, защищенного авторским правом, но, поскольку журналы публикуются, чтобы предоставлять людям информацию и идеи по дизайну интерьеров, никто не запретит вам использовать журнальные вырезки как источник информации и черпать из них идеи. Вы используете фотографию не для того, чтобы ее украсть. Рисование
людей в интерьерах - отличное упражнение, которое поможет вам в драматизации, а также научит размещать фигуры в обстановке с учетом перспективы и освещения. Изучите, как падает свет на фотографии, и сделайте такой же свет на набросках фигур своих персонажей. Вы можете поставить такой же свет на свою модель и поместить объектив на уровень глаз - в соответствии с тем, как расположена точка съемки на фотографии. Если вам трудно располагать фигуры в интерьере, пользуясь только воображением, я рекомендую изучить мою предыдущую книгу «Рисование фигур и все, что можно из него извлечь», в которой содержится информация именно по этой теме.

180

НАБРОСКИ ФИГУР НА КАЛЬКЕ

181
ПЛАНИРОВАНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ И ПОЗ
182
ОПРЕДЕЛИТЕСЬ С ДЕЙСТВИЕМ ДО ТОГО. КАК ПОДБИРАТЬ МОДЕЛЬ
183
ОСНОВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ
Каждый художник создает композицию рисунка по-своему. Если это заказ для рекламы, то рекламное агентство может прислать сюжет в виде макета, уже визуализированный штатным художником агентства. Эти люди, как правило, чрезвычайно искусны в общем представлении идей. Но чаще всего они только намечают расстановку фигур и массы, а детали или окончательную интерпретацию идеи оставляют вам. Этот макет (набросок) создавался для того, чтобы представить клиенту на утверждение приблизительную визуализацию идеи, прежде чем тратиться на работу художника. Кроме того, макет включает в себя все объявление целиком, в том числе текст и размещение всех элементов. Что касается поз, одежды, аксессуаров, типажей и драматизации, художнику предоставляется значительная свобода. Поэтому рабочий процесс, который я покажу вам сейчас, начинается с первого приблизительного варианта идеи -вашей собственной или полученной вами для дальнейшего развития.
Композиция, как она описана в этой главе, начинается только после того, как идея обретет определенность и обрастет фактами, важными для построения рисунка. Вы уже видите, как основные элементы работы над повествованием зависят друг от друга и направлены к единой цели. Очень важно хорошо проработать позы в набросках. Если есть окружающая обстановка, с ней тоже следует определиться. На этой ранней стадии мы уже начинаем думать о расположении и соотношениях общих тональных пятен. Некоторые художники начинают с фигур и действия, а обстановку подгоняют под них; а некоторые даже начинают с абстрактных пятен, а потом подгоняют под них фигуры. Это не важно, ваша цель - получить хорошую композицию. Вы можете передавать разные процессы в разное время, главное, чтобы в итоге получилась концепция рисунка. Композицию и дизайн следует тщательно продумать. Не существует никаких законов, диктующих композицию; попробуйте несколько разных вариантов и выберите тот, который, по вашему мнению, выглядит лучше всего. Лично я люблю начинать с дизайна и по возможности следовать ему.
Если художник начинает с размещения абстрактных пятен, у этого подхода есть преимущество: схема рисунка может подать вам идеи
для значительной части оставшейся картины. Абстракции наведут вас на различные идеи -попробуйте их. Например, если у вас есть темное пятно, попробуйте поместить на этом месте рисунка фигуру в темном платье. Пятно определенной формы может подсказать, что на этом месте должен быть какой-то предмет обстановки. Дизайн может даже определить освещение, распределение масс фигур, подсказать вам, что на этом месте должна быть тень, окно, склон холма или что угодно, - главное, чтобы он был интересным. Любой сюжет, если он не ограничен определенным материалом или текстом, следует сначала разработать в миниатюрных набросках на предмет тональной композиции. Такой упорядоченной, последовательной подготовки, к сожалению, явно не хватает в нашей повседневной работе, а причина в том, что художники об этом даже не задумываются. У художника есть материал, он его копирует, пририсовывает что-нибудь вокруг - и дело в шляпе. Понятно, что не во всех случаях у художника есть творческая свобода для экспериментов, но он обязан сделать что может - хотя бы в размещении материала.
Главный аспект вашей работы - и то, в чем вы можете обогнать конкурентов, - это концепция сюжета, а значит, нужно уделить ей все необходимое внимание. Если вы хотите стать настоящим мастером своего дела, тренируйте воображение. Чем в большем количестве ваших работ оно будет отсутствовать, тем длиннее будет ваш путь к совершенству.

Полистайте журнал. Сделайте закладки на иллюстрациях, которые вам понравились больше всего (включая фотографии и что угодно еще). Теперь пройдитесь по ним и с помощью кальки скопируйте наброскаМи расположение тональных пятен, очевидное в этих картинах. Хороший дизайн и композиция привлекают ваше подсознание (как и подсознание любого другого человека). Дизайн - это один из способов уйти от посредственности. Мы все думаем, что не умеем создавать композицию, но на самом деле нам это как-то удается. Часто он подворачивается сам, надо лишь его заметить. У нас бывают озарения. Бывают дни, когда композиция удается нам лучше. Все, что мы можем, - это расставить элементы, с которыми приходится работать, так, чтобы на них было по возможности приятно смотреть.

184

КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ ОДНОГО ИЗ ПРЕДЫДУЩИХ НАБРОСКОВ

НАЧИНАЕМ С СУЩЕСТВУЮЩЕГО НАБРОСКА.

' • ;Г

г

В КАЧЕСТВЕ ЭКСПЕРИМЕНТА РАЗВОРАЧИВАЕМ ФИГУРЫ НА 180°.

ДЕЛАЕМ БОЛЕЕ КРУПНЫЙ план, так лучше.

ЭТОТ ВАРИАНТ ЛУЧШЕ ВСЕГО: БЛАГОДАРЯ ДИЗАЙНУ ПОВЕСТВОВАНИЕ СТАЛО ДИНАМИЧНЕЕ.

НЕТ СОМНЕНИЯ В ТОМ, ЧТО КОНЦЕПЦИЯ СЮЖЕТА ГОРАЗДО ВАЖНЕЕ ВСЕГО ОСТАЛЬНОГО. ВРЕМЯ, ПОТРАЧЕННОЕ НА СОЗДАНИЕ НАБРОСКОВ, ОБЯЗАТЕЛЬНО ОКУПИТСЯ. РАБОТАЙТЕ НАД НИМИ, ПОКА НЕ ПРИДЕТЕ К ХОРОШЕЙ КОМПОЗИЦИИ И ЭФФЕКТИВНОЙ ДРАМАТИЗАЦИИ СЮЖЕТА. ЕСЛИ МОЖНО, ПОКАЗЫВАЙТЕ ЛИЦА ПЕРСОНАЖЕЙ. СТАРАЙТЕСЬ ПЕРЕПЛЕТАТЬ СВЕТЛЫЕ, ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ И ПЛОТНЫЕ КУСКИ ТАК, ЧТОБЫ КАРТИНА БЫЛА СБАЛАНСИРОВАНА И ПОЛУЧАЛОСЬ ИНТЕРЕСНОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ ПЯТЕН. ЭТО НАБРОСКИ ИЗ МОЕГО АЛЬБОМА ДЛЯ МАКЕТОВ - НА НИХ ВИДНО, КАК МОЖНО ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАТЬ С ПОЗАМИ. ТЕПЕРЬ ВАМ БУДЕТ ГОРАЗДО ЛЕГЧЕ РАБОТАТЬ С МОДЕЛЯМИ: У ВАС В ГОЛОВЕ СЛОЖИЛСЯ ЧЕТКИЙ ПОДХОД. ПЕРВЫЙ НАБРОСОК, КАК ПРАВИЛО, НЕ ГОДИТСЯ.

185

ПРОРАБОТКА

Процесс проработки, описанный здесь, - это приведение созданного вами предварительного материала к завершенному виду. Вы воплощаете свой замысел в жизнь. Чтобы изобразить людей, работайте с натуры - тогда у ваших персонажей будет характер, а у вас получится качественный рисунок с правдоподобными деталями. Чтобы передать тональные свойства форм, смотрите на настоящие формы. Чтобы передать эффекты света и тени, смотрите на настоящий свет и настоящую тень. Ваша картина должна брать как можно больше из реальной жизни. Мысленное представление, с которым вы работали до сих пор, следует привести в соответствие с истиной, если вы хотите, чтобы ваша работа обрела жизненность (а иначе она никуда не годится). Подделать истину в искусстве не проще, чем где-либо еще. Разумеется, каждый сюжет представляет собой отдельную задачу и его следует разрабатывать в поисках возможностей, которые может предоставить только он. Некоторые сюжеты требуют определенных материалов или даже конкретной техники. Некоторые следует разрабатывать деликатно, другие - бодро и сильно. В этом и состоит вся прелесть прорабатывания картины. Художник, который умеет изменить темп, придать своей работе настроение, разработать один сюжет нежно, а другой - с энергией и силой, стоит на голову выше конкурентов. Именно потому я на этих страницах столько времени уделяю разнообразию подходов. В ваших силах сделать так, чтобы ваша работа не тащилась по одной и той же колее, но была каждый раз по-новому интересной. Кроме широкого арсенала материалов и техники, находящегося в вашем распоряжении, вы можете повышать или понижать тона, использовать разные виды света - например приглушенный и рассеянный или яркий и резкий. Можно использовать резкий контраст света и тени с небольшим количеством отраженного света или воздушные, напоенные светом соотношения более светлых тонов с довольно сильно освещенными тенями. У вас есть чистые и контрастные цветовые схемы, тональные схемы и схемы

мягких, близких друг к другу цветов. Вы можете разрабатывать рисунок линиями, тоном или сочетанием этих двух методов. Существует колоссальное разнообразие подходов, надо лишь уделить этому внимание. Если вы вдруг обнаружите, что изо дня в день работаете только с одним материалом и делаете с ним одно и то же, обязательно исследуйте все богатство доступных вам подходов. Их столько, что можно всю жизнь потратить на эксперименты. Не верьте, что число возможных
подходов ограниченно. Оно будет ограниченным только в том случае, если вы не хотите его расширить.

Хорошо определившись, что вы намерены делать с сюжетом, и тщательно обдумав композицию с помощью набросков, доставайте фотоаппарат. Но помните, что его надо использовать с умом. Он должен работать на вас, выражая ваши мысли, а не вы - служить ему, покорно принимая то, что он вам преподносит.

Попробуйте заинтересовать своих моделей -покажите им предварительные наброски и расскажите историю, которая стоит за картиной. Тогда они будут лучше позировать. Прежде чем щелкать фотоаппаратом, попросите их разыграть задуманную вами сцену в лицах. Если вы объясните моделям, насколько их участие важно для успеха всей затеи, они с энтузиазмом поддержат вас.

Лично я предпочитаю миниатюрные фотоаппараты с пленкой 35 мм. Мне нравятся панхроматические пленки и пленки с цветовой коррекцией. Я считаю, что художнику следует делать собственные фотографии, а не пользоваться коммерческими, поскольку правильное освещение жизненно важно. Я не люблю тратить время на споры с человеком, который знает свое дело, но не понимает, что подход художника может быть другим. Я предпочитаю очень простое освещение, которое сохраняет форму, а фотографы так и норовят втиснуть в кадр пять-шесть источников света. Практически невозможно объяснить им, что подобная фотография бесполезна для художника, заботящегося о форме, и что этот разнонаправленный свет разрушает ту самую красоту, которую пытаются воспроизвести добросовестные рисовальщики и живописцы.

Приложите все возможные усилия, чтобы снятые вами фотографии в полной мере отражали ту форму, которую вам предстоит рисовать. Форма отображается на картине правильно, если на одну область или поверхность падает свет только из одного источника. Свет из нескольких источников неминуемо разрушает материальность формы.

Любой человек, работающий с фотоаппаратом, по временам испытывает ужасное разочарование: сюжет, который так прекрасно выглядел при съемке, на черно-белой фотографии смотрится совершенно по-другому. Больше всего теряются цвет и тон в том виде, в каком их воспринимает глаз. Еще часть потерь объясняется тем, что фотоаппарат видит пропорции и перспективы по-другому - не так, как человек двумя глазами.

Эффект глубины пропадает (за исключением случаев, когда съемки ведутся стереоскопической камерой). Предметы сильнее уменьшаются в размерах пропорционально расстоянию. Возникает ощущение искажения, особенно при съемках с близких расстояний. Тона на снимке определяются фотохимическими свойствами пленки и фотобумаги и могут очень сильно отличаться от того, что вы видите глазами. Все разноцветное и сияющее становится тусклым и безжизненным. И еще на снимке наблюдается чрезмерное изобилие мелких деталей, столь отличное от смягченной картины, видимой глазом.

По всем вышеперечисленным причинам предметы для черно-белой съемки гораздо лучше подбирать по тонам, чем по цвету. Поэтому так важно заранее проработать композицию в набросках. Добейтесь того, чтобы тона вокруг модели и на заднем плане соответствовали созданной вами тональной структуре. У вас в хозяйстве должны быть одна очень светлая драпировка, одна просто светлая, одна среднего тона, одна темная и одна черная.

Развешивайте драпировки за моделями так, чтобы нужные тона оказывались у нужных контуров модели в соответствии с вашей композицией. Если голова должна быть на темном фоне, сделайте так, чтобы она была на темном фоне и на фотографии. Тон головы смотрится по-разному в зависимости от тона фона. Одни и те же тона могут казаться темными на светлом фоне и светлыми - на темном.

Если вы собираетесь рисовать что-то в контражуре или так, как если бы вы глядели на источник света, практически единственный способ получить годную фотографию, не затуманив негатив, - направить сильное освещение на белый фон и поставить модель на этом фоне так, чтобы свет по возможности не попадал на нее. Затем на фигуру можно направить заполняющий свет более низкой интенсивности, не слишком сильный, чтобы фигура по-прежнему была пятном плотного тона, видимым против света. Если взять сильный свет и поместить его слишком близко к модели, он «прожжет» ваш негатив до сплошной белизны на снимке. Отодвиньте свет подальше:
такой яркости вы все равно не сможете достигнуть, ничто не может быть ярче белизны бумаги, на которой печатается фотография.

За исключением случаев, когда требуется очень высокий контраст света и тени - это бывает, например, если с фотографии делается черно-белый карандашный рисунок, - обычно при съемках в помещении бывает необходимо осветлить тени заполняющим, дневным или каким-нибудь отраженным светом. Для этого хорошо использовать люминесцентные лампы, поскольку они не отбрасывают резко очерченных теней внутри других теней - в природе такого никогда не бывает! Природа идеально расставляет тона и их соотношения.

В плане освещения и соотношения тонов лучше не полагаться на вырезки, так как очень трудно переносить материал из одной вырезки в другую. В хорошей картине освещение должно быть согласованным, а шансы, что в двух вырезках освещение окажется одинаковым, нулевые. Именно поэтому старайтесь по возможности использовать собственные «декорации» и «реквизит». Начав с вырезки, в которой имеется определенное освещение, вы можете подогнать под него свет на своих фотографиях при подготовке дальнейшего материала, который будет фигурировать рядом с материалом из вырезки.

Постарайтесь найти подходящие костюмы. Материю, особенно ее складки, очень трудно выдумывать из головы (вы это наверняка уже знаете). Если костюма не нашлось, постарайтесь как-нибудь воспроизвести его - хотя бы до такой степени, чтобы вам не пришлось выдумывать ткань, форму и то, как драпируются складки. Фактуру ткани костюма легче поменять, чем формы.

Прекрасный прием - сфотографировать несколько интерьеров, нарисовать их карандашом, а потом вставить туда свои фигуры. Изучайте освещение интерьера, а затем постарайтесь перенести это освещение на фигуры. У вас появится «чувство» того, что происходит с фигурами, помещенными в определенную обстановку с определенным освещением в определенных условиях пространства.

МАСШТАБНАЯ ШИРМА ИЛЛЮСТРАТОРА

Вот простое вспомогательное средство для иллюстратора, рисующего с фотографий. Масштабную ширму легко изготовить, и она чрезвычайно полезна для сохранения пропорций в рисунке. Ее делают на три или четыре створки, из строительного картона или любой легкой обшивочной плиты, которую можно выкрасить в белый цвет.

Проведите сетку черных линий, отмечающих квадраты со стороной в 30 см, как показано на иллюстрации. Такая ширма также служит удобным задником, на который можно набрасывать драпировки или крепить их кнопками. Затем драпировки можно снять и сфотографировать натуру, которая сразу будет готова к увеличению. Это тут же даст вам полную информацию о размещении фигуры в композиции. Нам нужно знать положение фигуры относительно уровня глаз. Вы всегда сможете определить, где находится уровень глаз на вашей фотографии, если повернете одну из боковых створок ширмы прямо по направлению к объективу. Уровень глаз будет там, где располагается точка

схода линий боковой панели. (См. рис. на следующей странице.) Гораздо проще найти линию на боковой ширме, которая ближе всего к горизонтали. Если на фотографии или наброске, с которых вы работаете, видно, где проходит уровень глаз, поставьте фотоаппарат на аналогичную высоту. (См. раздел «Перспектива» в главе 1.) Разумеется, материал с двух фотографий с разным уровнем глаз нельзя объединять, не внеся соответствующих поправок. Многие художники игнорируют простое правило: линия горизонта должна пересекать одинаковые фигуры, стоящие на одной плоскости, примерно в одном и том же месте или на одном и том же расстоянии от уровня земли. Значит, если вы знаете, что линия горизонта пересекает фигуру на уровне плеч, поставьте фотоаппарат на уровне плеч модели и позаботьтесь о том, чтобы линия горизонта пересекала все фигуры в композиции таким же образом. Если фигура сидит на определенном расстоянии ниже линии горизонта, все сидящие фигуры должны находиться с ней в одном и том же соотношении.

Ширма с квадратами показывает вам относительные размеры всех деталей сюжета, что позволяет легко установить соотношение размеров разных частей. На фотографии можно разбить квадраты на более мелкие и нанести сетку квадратов
на рисунок, чтобы пропорционально изобразить фигуры. Поскольку шаг сетки на ширме составляет 30 см, вы можете также приблизительно замерить материалы на вырезке, чтобы найти правильную пропорцию размеров фигур для этого окружения.

Примите к сведению, что сиденье среднего стула отстоит от пола на 45 см (или полтора наших квадрата). Высота стола - 71-75 см (или примерно два с половиной квадрата). Стоящая девушка будет ростом примерно в пять с половиной квадратов, мужчина - в шесть. Это будет вам ясно, только если вы хорошо понимаете законы перспективы; как я уже предупредил, без этого понимания вы недалеко уйдете.

Рисунок чего угодно - это в первую очередь пропорция и замеры, а также описание пространства и контуров. Масштабная сетка вам поможет, хотя лучше всего - тренированный глазомер, умеющий определять расстояния и относительные размеры. Некоторым художникам он дается от природы, другим нужно время, чтобы его выработать, а кое-кому он, к сожалению, не дан вообще. Отсюда всяческие костыли вроде пантографов, проекторов и тому подобного. Но даже при наличии масштабной ширмы вы, рисуя, одновременно тренируете глазомер. Ее использование не вредит вашим природным способностям и не сковывает творчества, и потому я описываю ее на этих страницах.

Большинство художников неплохо владеет плотницким ремеслом, но, если вы сами не в силах построить такую ширму, можно заказать ее изготовление - это обойдется недорого. Она пригодится в студии и для других целей - например ею удобно закрывать фон, когда вы пишете модель с натуры. Из рисунков на следующей странице становится ясно, как использовать ширму. Использование ширмы вполне аналогично расчерчиванию наброска на квадратики для последующего увеличения - так делали все художники с незапамятных времен. Старые мастера пользовались для этой цели набросками, а мы - фотографиями. Впрочем, старые мастера, может быть, тоже не отказались бы немного упростить себе работу, будь у них такая возможность. Главное - не давайте фотоаппарату приучить вас к легкой жизни. Пользуйтесь своим умением рисовать, иначе в конце концов вы его лишитесь.

МАСШТАБНАЯ ШИРМА ИЛЛЮСТРАТОРА

фотографии, сдеаанньіе на фоне этой ширмьі, автоматически оказываются масштабированными. С ПОМОЩЬЮ БОКОВЫХ СТВОРОК ЛЕГКО ОПРЕДЕЛИТЬ ЛИНИЮ ГОРИЗОНТА.

ЧТОБЫ СДЕЛАТЬ ТАКУЮ ШИРМУ, ВОЗЬМИТЕ ЛЕГКИЙ СОСНОВЫЙ БРУС СЕЧЕНИЕМ 2,5Х5 СМ. ПОКРОЙТЕ СТРОИТЕЛЬНЫМ КАРТОНОМ. ИСПОЛЬЗУЙТЕ ПЕТЛИ, КОТОРЫЕ ГНУТСЯ В

ОБЕ СТОРОНЫ. ВЫКРАСИТЕ ОДНУ СТОРОНУ ШИРМЫ В СВЕТЛЫЙ ЦВЕТ, А ДРУГУЮ - В ТЕМНЫЙ. РАЗМЕТЬТЕ С ПОМОЩЬЮ НАМАЗАННОЙ МЕЛОМ БЕЧЕВКИ. нарисуйте темные линии разметки
УРОВЕНЬ ГААЗ (5J - это МЕСТО, ГДЕ ЛИНИЯ УРОВНЯ ПЕРЕХОДИТ БЕЗ ИЗМЕНЕНИЙ НА БОКОВУЮ СТВОРКу
ЭТА ШИРМА ПОЗВОЛИТ ВАМ БЫСТРО УСТАНОВИТЬ ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ ПРОПОРЦИИ ФИГУР И «декораций», А ТАКЖЕ РАССТОЯНИЯ МЕЖДУ ПРЕДМЕТАМИ, РАСПОЛОЖЕНИЕ ЧАСТЕЙ ТЕЛА, ГОЛОВЫ, РУК И Т. П. (I ЕД. = 30 СМ)
ЛЮБЫЕ ДВЕ сходящиеся линии с БОКОВОЙ СТВОРКИ ШИРМЫ ПОКАЖУТ, ГДЕ нА ВАШЕЙ ФОТОГРАФИИ НАХОДИТСЯ ЛИНИЯ ГОРИЗОНТА.
МАСШТАБНАЯ ширма ПОМОГАЕТ СОБЛЮСТИ ПРОПОРЦИИ ПРИ РАБОТЕ с НАТУРЫ ИЛИ ФОТОГРАФИИ. ВЫ НЕ ЗАВИСИТЕ ОТ СПРОЕЦИРОВАННЫХ КОНТУРОВ И ИСКАЖЕНИЙ, ВНЕСЕННЫХ Фотоаппаратом. ИСКАЖЕНИЯ СТАНОВЯТСЯ ОЧЕВИДНЫМИ, ЕСЛИ КВАДРАТЫ НА ФОТОГРАФИИ ЯВНО РАЗНОГО РАЗМЕРА ИЛИ НАРУШЕНА ИХ ПЕРСПЕКТИВА, эта ширма - не «костыль» для ХУДОЖНИКА. ВАМ ВСЕ РАВНО ПРИДЕТСЯ РИСОВАТЬ САМОМУ. НО ОНА замечательно ПОМОГАЕТ!
НА СВЕТЛОЙ СТОРОНЕ И СВЕТЛЫЕ нА ТЕМНОЙ, ЧТОБЫ ПОЛУЧИЛИСЬ КВАДРАТЫ СО СТОРОНОЙ 30 СМ. ЕСЛИ ХОТИТЕ, МОЖНО СДЕЛАТЬ КВАДРАТЫ МЕНЬШЕ. ИСПОЛЬЗУЙТЕ САМЫЕ ЛЕГКИЕ МАТЕРИАЛЫ, какие УДАСТСЯ НАЙТИ.
КВАДРАТ
СО
СТОРОНОЙ
30 СМ
- _____
ЭТО ГОРАЗДО ЛУЧШЕ, ЧЕМ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ
РАЗМЕТЬТЕ нА КВАДРАТЫ НУЖНОГО РАЗМЕРА ПОВЕРХНОСТЬ, НА КОТОРОЙ РИСУЕТЕ. ЗАТЕМ «ЗАПОЛНИТЕ» КВАДРАТЫ, СОБЛЮДАЯ ПРОПОРЦИИ.
ПОЛУЧИТСЯ «УВЕЛИЧЕННОЕ
ПРОСТО ПОМЕСТИТЕ МОДЕЛЬ ДЛЯ ПОЗИРОВАНИЯ на фоне ширмьі.
ТОГДА ВАМ БУДЕТ ПРОЩЕ ДЕЛАТЬ СРАВНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕРЫ ВСЕХ ЧАСТЕЙ КОМПОЗИЦИИ ДАЖЕ НА ГЛАЗ. НАПРИМЕР, ОТ МАКУШКИ МОДЕЛИ ДО СИДЕНЬЯ -Ъ,5 КВАДРАТА (105" СМ). ГОЛОВА почти ТОЧНО ЗАПОЛНЯЕТ ОДИН КВАДРАТ. СЛЕДУЮЩАЯ ГРАНИЦА КВАДРАТА ПРОХОДИТ ТОЧНО ПОД ГРУДЬЮ.
ОТТуДА ПОЛТОРЫ ЕДИНИЦЫ ДО СИДЕНЬЯ И Т. Д.
ЛИНИИ ШИРМЬІ МОЖНО ПРОДОЛЖИТЬ
ВСЕЙ КОМПОЗИЦИИ И РАЗДЕЛИТЬ КВАДРАТЫ НА БОЛЕЕ МЕЛКИЕ, МАСШТАБИРУЯ ТАКИМ ОБРАЗОМ ФОТОГРАФИЮ СКОЛЬ УГОДНО МЕЛКО. ЕСЛИ КВАДРАТЫ «НЕ СОВСЕМ КВАДРАТНЫЕ», ЭТО НЕ СТРАШНО. СЛИШКОМ СИЛЬНОЕ ИСКАЖЕНИЕ НУЖНО СКОРРЕКТИРОВАТЬ.
ВЫ МОЖЕТЕ НАМЕТИТЬ СВОЙ РИСУНОК ПО КВАДРАТАМ. СКОРО ВАМ УЖЕ НЕ НУЖНО БУДЕТ ЭТО ДЕЛАТЬ. ВЫ БУДЕТЕ РИСОВАТЬ, ОПИРАЯСЬ ТОЛЬКО НА ОСНОВНЫЕ ЛИНИИ НА ФОТО И ОСНОВНЫЕ ТОЧКИ ИХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ.
ПРОЕКТОРА. ВЫ ПОСТОЯННО ТРЕНИРУЕТЕ
ГААЗ И РУКУ. ОНО ТОГО СТОИТ!
ИЗОБРАЖЕНИЕ».
189
МАСШТАБНАЯ ШИРМА ИЛЛЮСТРАТОРА И ИСКАЖЕНИЯ, ВНОСИМЫЕ ФОТОАППАРАТОМ
ОДНА И ТА ЖЕ ДЕВУШКА, ОДИН И TQT ЖЕ ФОТОАППАРАТ, ОДИН И TQT ЖЕ ДЕНЬ!
ВЫСОКИЙ УРОВЕНЬ ГААЗ
МАКУШКА
ПОДБОРОДОК
ПОДБОРОДОК
соски
соски
ПАХ
ПАХ
КОЛЕНИ
КОЛЕНИ
низкий

УРОВЕНЬ ГЛАЗ
ПЛЕЧИ
СОСКИ
ПАХ
КОЛЕНИ
ffZOWPKtHfft
фотоаппарат отодвинули
НАЗАД, ДЕРЖА ЕГО НА ТОМ ЖЕ УРОВНЕ, А ЗАТЕМ фотографию увеличили.
рост девушки
IT8 см
ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ДЛИНУ ног.
ГОЛОВА слишком БОЛЬШАЯ ДЛЯ ТАКОГО РОСТА.
ПРИ СЪЕМКЕ С ЧЕРЕСЧУР БЛИЗКОГО
КАМЕРА ОТОДВИНУТА,
РАССТОЯНИЯ РОСТ ПРЕУВЕЛИЧЕН.
ФОТО УВЕЛИЧЕНО.
обратите ВНИМАНИЕ, КАКАЯ ОНА
ПРИЗЕМИСТАЯ
1 И коротконогая.
Ж /
! Ж 1.

НЕ ВСЕГДА МОЖНО ВЕРИТЬ ФОТОГРАФИИ ТОЛЬКО ПОТОМУ, ЧТО ОНА СДЕЛАНА С НАТУРЫ.
МАСШТАБНАЯ ШИРМА ПОКАЗЫВАЕТ, какое ИСКАЖЕНИЕ ВНОСИТ ДАЖЕ ОЧЕНЬ ХОРОШИЙ ОБЪЕКТИВ, ЕСЛИ СНИМАТЬ СО СЛИШКОМ БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ. СНИМКИ I И 2, СНЯТЫЕ С РАЗНОГО УРОВНЯ, ОЧЕНЬ СИЛЬНО РАЗЛИЧАЮТСЯ. ОДНАКО, ЕСЛИ СНИМАТЬ С ТОГО ЖЕ УРОВНЯ, ОТОДВИНУВ ФОТОАППАРАТ ПОДАЛЬШЕ, СНИМКИ СТАНОВЯТСЯ ПОЧТИ ИДЕНТИЧНЫМИ И ПОКАЗЫВАЮТ ПОДЛИННЫЕ ПРОПОРЦИИ ТЕЛА ЭТОЙ ВЫСОКОЙ ДЕВУШКИ.
190
ИСКАЖЕНИЯ, ВНОСИМЫЕ ФОТОАППАРАТОМ
ИСКАЖЕНИЕ ВЫЗВАНО ТЕМ, ЧТО СЪЕМКА ВЕДЕТСЯ СО СЛИШКОМ БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ. ГЛУБИНА РЕЗКОСТИ НЕДОСТАТОЧНА. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА РАЗМЕР РуКИ.
фотоаппарат отодвинули назад,
А ИЗОБРАЖЕНИЕ УВЕЛИЧИЛИ. РУКИ ОСТАЛИСЬ В ТОМ ЖЕ ПОЛОЖЕНИИ. ПРАВДА, ТАК ЛУЧШЕ?
ИСКАЖЕНИЕ НА ВЕРХНЕЙ ФОТОГРАФИИ ОЧЕВИДНО. ОДНАКО МНОГИЕ ХУДОЖНИКИ ФОТОГРАФИРУЮТ С БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ, Добиваясь резкости и проработки деталей, в конце концов, можно пожертвовать деталями ради правильных пропорций. НА ПЕРВОМ СНИМКЕ (СЛЕВА) ИСКАЖЕНА ДАЖЕ ФОРМА ЛИЦА, НО ЭТО НЕОЧЕВИДНО, ЕСЛИ НЕ СРАВНИВАТЬ СО ВТОРОЙ ФОТОГРАФИЕЙ. НА НЕЙ ЛИЦО КАЖЕТСЯ УЖЕ, ПОДБОРОДОК - ОСТРЕЕ, ВОЛОСЫ - МЕНЕЕ ОБЪЕМНЫМИ, И МОДЕЛИРОВКА ФОРМЫ ПРОПАДАЕТ.
ПОЧЕМУ ВОЗНИКАЮТ ИСКАЖЕНИЯ ПРИ СЪЕМКЕ КРУПНЫМ ПЛАНОМ
ПРИ СЪЕМКЕ С БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ
ОБЪЕКТИВ ВИДИТ ГОЛОВУ ТОЛЬКО ДО ЛИНИИ А, В ТО ВРЕМЯ КАК НАИБОЛЕЕ ШИРОКАЯ ЧАСТЬ ГОЛОВЬI ПРОХОДИТ ПО ЛИНИИ В. С БОЛЬШЕГО РАССТОЯНИЯ ВИДНА ПОЛНАЯ ШИРИНА ГОЛОВЫ. ВНИМАТЕЛЬНО РАССМОТРИТЕ ДИАГРАММУ.
ТРУДНОСТИ, СВЯЗАННЫЕ С ИСКАЖЕНИЕМ, ВЫЗВАНЫ НЕ СТОЛЬКО НЕДОСТАТКАМИ Фотоаппарата, сколько непониманием ОГРАНИЧЕННОСТИ ЕГО ВОЗМОЖНОСТЕЙ. ПРОСТИТЕ, ЧТО я РАЗВЕЯЛ ВАШУ ВЕРУ В НЕПОГРЕШИМОСТЬ И ТОЧНОСТЬ ФОТОГРАФИИ!
191
КАК КОМПЕНСИРОВАТЬ ИСКАЖЕНИЯ. ВНЕСЕННЫЕ ФОТОАППАРАТОМ
Возможно, примеры искажений, вносимых фотоаппаратом, покажутся вам отчасти преувеличенными и очевидными. Но я вас уверяю, что фотообъективу еще очень далеко до человеческого глаза. Поскольку в миниатюрных фотоаппаратах объектив больше относительно площади кадра, они вносят гораздо меньше искажений. Но фотографии в примерах, приведенных выше, были сделаны лучшими фотоаппаратами и объективами этого класса.

Следовательно, даже хороший объектив искажает при чересчур близкой съемке. Искажение присутствует на любой фотографии, оно не бросается в глаза, но, если вы точно воспроизведете фотографию на рисунке, он тоже станет выглядеть как фотография. Если квадраты на вашей масштабной ширме перестают быть квадратными на фотографии, это доказывает, что искажение имеет место и влияет на объект съемки точно так же, как и на прямые перпендикулярные линии масштабной сетки.

Рисование прямо с натуры всегда останется приоритетным подходом для художника, так как получаемое при этом качество пропорций несравненно лучше всего, что может предложить объектив. Я недостаточно разбираюсь в оптике и потому не могу объяснить, почему предметы, удаленные от объектива, кажутся значительно меньше или уменьшаются быстрее, чем удаленные на то же расстояние от глаза. Существуют телескопические и широкоугольные объективы, которые в этом отношении почти приближаются к глазу, но, если в нашем распоряжении уже есть такой великолепный инструмент, как глаз, разве не лучше натренировать его и использовать при всякой возможности? Я согласен, что иногда художнику необходимо зафиксировать стремительное движение, быстро меняющееся выражение лица или сложную позу, в которой натурщик не может простоять столько времени, сколько нужно, чтобы ее зарисовать. В этих случаях можно пользоваться фотоаппаратом.

Я хочу, чтобы вам было ясно: если фотография сделана с натуры, это еще не значит, что она представляет собой идеальную интерпретацию реальной жизни. Она не идеальна с точки зрения контура, перспективы и тона. Но, даже будь возможным абсолютно точное воспроизведение того, что видит глаз, такое изображение все равно не было бы произведением искусства. Следовательно, точное воспроизведение художником фотографии тоже не может считаться искусством. Чтобы результат оказался произведением искусства, художник
должен творить: в композиции и дизайне, выделении важного и подчинении второстепенного, тональной структуре, индивидуальности техники и выражении чувств. Иначе можно было бы щелкнуть затвором фотоаппарата и успокоиться. Здесь я еще раз хочу напомнить молодым художникам, что искусство - это необязательно картина в раме, висящая в музее или частном собрании. Искусство окружает нас повсюду, ибо оно - выражение в той или иной форме личного замысла художника. Даже маленький дешевый рисунок в рекламном объявлении - произведение искусства, если в нем проявляется это качество. Искусство - не подражание и не копирование, и потому фотоаппарат, бездушный прибор, никогда не станет средством создания произведений искусства. Искусство ведет сквозь фотоаппарат, а не зарождается в нем: оно начинается в голове фотографа, а не перед объективом.

Я рассказал здесь (и не только здесь) о недостатках фотографии для того, чтобы вы были начеку и замечали их. Я не в обиде на фотографию за то, что ее возможности ограниченны, и не спорю, что фотоаппарат - чудесный инструмент. Но я настаиваю, что, поскольку эти ограничения существуют, начинающие художники должны о них знать. Фотография не позволяет обойтись без мастерства художника и ни в коем случае не служит ему заменой. Фотоаппарат должен быть частью арсенала художника. (Проектор - другое дело; я не стану рекомендовать его в той же степени, как я рекомендую фотоаппарат, хотя и не спорю, что он может пригодиться, если нужно скопировать материал точно и в мельчайших деталях. Но, если он становится костылем для художника и ведет к потере индивидуальности, лучше выбросить его в окно.)

Можете быть уверены: любая фигура на фотографии будет казаться короче и толще, чем на самом деле. Фотоаппарат никогда не передаст верно отношение размера головы и плеч стоящего человека к размеру его тела и ног - разве что съемка ведется со значительно большего расстояния, чем обычно. Никогда не забывайте: фотоаппарат бесстрастно передает то, что находится

перед ним, - и хорошее, и плохое; он не умеет выбирать и не подчиняет второстепенное главному. Фотография фиксирует момент. В этом ее ценность. Без хорошо развитого умения рисовать мы скопируем искажения неведомо для самих себя, и наша картина приобретет свойства фотографии, что погубит ее другие положительные черты.

К моменту, когда вы готовы воспользоваться помощью фотоаппарата для драматической интерпретации сюжета, вы уже обдумали сюжет и проработали его всеми возможными способами. Вы хорошо представляете, чего хотите добиться. Вы видите мысленным взором определенное действие, жест, выражение лица. Теперь поговорим о том, что должно происходить перед объективом.

Модель обычно впадает в одну из двух крайностей. Она либо вообще не может играть, либо ужасно переигрывает. Мы можем позаимствовать у школ сценического мастерства первый и главный принцип - естественность. Только естественное поведение может быть убедительным, и лучшие актеры перед камерой ведут себя естественно. Если этот принцип верен на сцене и на экране, он верен и в иллюстрации. Действие или чувство должны выражаться во всей фигуре, в ее позе, а не только в лице. Просто «состроить рожу» - недостаточно.

Хорошее правило сценического искусства заключается в том, что актер не должен смотреть прямо на зрителей, если на сцене вообще что-либо происходит и тем более если на ней есть другие актеры. Невидимая «четвертая стена», отделяющая актеров от публики, добавляет действию реальности; зритель погружается в то, что происходит на сцене, и забывает о себе. Если же актер будет смотреть прямо на зрителя, тот ощутит определенную неловкость - будто его застали за подглядыванием в окно дома, где ему совершенно нечего делать. Зрителю покажется, что актер играет на него, а не является частью повествования, совершенно от него отдельного. Поэтому давайте сформулируем такое правило: если читатель не участвует в драматическом действии, персонаж не должен смотреть прямо на него.

Теперь ударимся в другую крайность. Допустим, мы хотим прямо обратиться к зрителю. В этом случае верно обратное. Персонаж должен смотреть зрителю в глаза, чтобы тот остро чувствовал, что к нему обращаются. Все помнят плакат Джеймса Монтгомери Флэгга «Дядя Сэм зовет тебя», на котором и взгляд, и указующий перст направлены прямо на зрителя. Это чрезвычайно эффективный прием. Поэтому обращение персонажа к зрителю часто используется в рекламе. Например, хорошенькая девушка с билборда протягивает вам кружку пива, или благотворительная организация спрашивает:

«А ты помог бездомным детям?» Это называется прямым обращением.

Переигрывать - хуже, чем не играть совсем. Если рекламный персонаж заламывает руки из-за какой-то ерунды или скачет от радости при виде тюбика зубной пасты, это неестественно и безвкусно и может вызвать у зрителя обратную реакцию. Чтобы достигнуть наиболее красноречивого драматического эффекта, подумайте, что сделали бы в предлагаемой ситуации вы сами или любой воспитанный человек с нормальными умственными способностями. Ведь нельзя сказать, что в жизни действует одна логика поведения, а в кино, на сцене или в иллюстрации - другая: все эти виды искусства стремятся убедительно воспроизвести реальную жизнь. Иное дело, если плохие манеры являются основой сюжета.

Если модель «недоигрывает», ее можно назвать застывшей. Это выражается в неподвижности лица и тела и отсутствии действия. Поэтому следующий закон сценического искусства - полная расслабленность. Персонаж может быть напряжен, только если этого требует эмоциональная ситуация в сюжете. Люди застывают от страха, отсюда выражение «скован страхом»; застывают также мертвые тела. Никогда не позволяйте модели позировать в стойке «смирно»,

то есть в позиции, когда голова смотрит прямо вперед, плечи перпендикулярны линии зрения, позвоночник выпрямлен, бедра не развернуты вбок и вес тела приходится одинаково на обе ноги. Но, если вы не разъясните модели, что она должна делать, она встанет именно в эту позу. Попросите ее опустить одно плечо ниже другого, пусть она смотрит вбок, отведет бедро или согнет колено - в общем, примет естественную, расслабленную позу. Если модель сидит в кресле, сведя колени и ступни и симметрично расположив руки, такая поза тоже кажется невыносимо застывшей. Именно вы ответственны за то, чтобы добиться естественного вида модели. Поэтому нужно планировать позы заранее.
Сыграйте перед моделью то, чего вы от нее хотите, - так поступают режиссеры в кино и на сцене, а ведь вы и есть режиссер. Иначе эта скованность перейдет в вашу собственную работу и зрители вам этого не простят, как бы хорошо вы ни рисовали. Можете мне поверить, уж я-то знаю. Особое внимание уделяйте кистям рук: они должны выражать то же чувство, что и лицо, и вообще участвовать в том, что происходит.
193
единый источник освещения работает лучше всего
194
используйте фотоаппарат, чтобы улавливать чувства и выражения лица
195
ИЗУЧЕНИЕ ХАРАКТЕРА ПЕРСОНАЖА
196
ВЫРАЖЕНИЯ ЛИЦ И ПРОЯВЛЕНИЯ ХАРАКТЕРОВ БЕСКОНЕЧНО РАЗНООБРАЗНЫ
ЛЮБОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ЛИЦА, ОТЛИЧНОЕ ОТ ЕСТЕСТВЕННОГО -РАССЛАБЛЕННОГО, - ЛЕГЧЕ ВСЕГО «ПОЙМАТЬ» нА ФОТОГРАФИИ. НИКТО НЕ МОЖЕТ УДЕРЖИВАТЬ нА ЛИЦЕ ОДНО И ТО ЖЕ выражение дольше нескольких секунд, рисуя выражения ЛИЦ, МЫ ОПЯТЬ ВОЗВРАЩАЕМСЯ К ПРИНЦИПУ ФОРМЫ, ТАК КАК это форма в «состоянии момента», главное - правильно НАРИСОВАТЬ КОНФИГУРАЦИЮ ПОЛУТОНОВ И ТЕНЕЙ. САМА конфигурация Должна быть верной, хотя тон можно КЛАСТЬ ПРОИЗВОЛЬНО. ВСЕ ФОРМЫ СВЕТОТЕНИ ДОЛЖНЫ ПОПАДАТЬ В НУЖНОЕ МЕСТО И ПОДХОДИТЬ ДРУГ К ДРУГУ, КАК КУСОЧКИ ГОЛОВОЛОМКИ. СНАЧАЛА ЕДВА ЗАМЕТНО набросайте общий контур, потом форму пятна, любая ОБЛАСТЬ ОТНОСИТСЯ ЛИБО К СВЕТу (|), ЛИБО К ПОЛУТОНУ (2), ЛИБО к ТЕНИ (3). ДИАПАЗОН ТОНОВ ОТ ЧЕРНОГО ДО БЕЛОГО у КАРАНДАША НЕ ТАК ХОРОШ, КАК у ФОТОГРАФИИ, ПОЭТОМУ ДЕРЖИТЕ ПОЛУТОНА СВЕТЛЫМИ, ЧТОБЫ ТЕНИ МОЖНО БЫЛО ДЕЛАТЬ БОЛЕЕ КОНТРАСТНЫМИ. СОХРАНЯЙТЕ ВСЮ МАССУ СВЕТА И ПОЛУТОНА ХОРОШО ОТДЕЛЕННОЙ ОТ ТЕНИ КАК МАССЫ. ПОМНИТЕ, ЧТО ТЕНИ ОБЫЧНО ТЕМНЕЕ ВСЕГО НА «БУГРЕ»,
ТО ЕСТЬ В СОБСТВЕННОЙ ТЕНИ (ПО ЛИНИИ ТЕРМИНАТОРА). РЕЗКИЕ АКЦЕНТЫ ТЕМНОТЫ ЗАМЕТнЬi В УГЛУБЛЕНИЯХ формы - например на веках, в углах глаз, в ноздрях, на губах и в морщинах, нет двух лиц совершенно одинаковой формы, и поэтому конфигурации пятен СВЕТА И ТЕНИ ИЛИ ПЛОСКОСТИ ФОРМЫ КАЖДЫЙ РАЗ ПРЕДСТАВЛЯЮТ СОБОЙ НОВУЮ, ОТДЕЛЬНУЮ ЗАДАЧУ. ЕСЛИ ВЬi НЕ БУДЕТЕ ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ ПРОСТОГО освещения, ТОНА формы раздробятся и ваша работа станет труднее, форма всегда смотрится наиболее вьiигрьiшно в своем «ЧИСТОМ», ПРОСТОМ, ОБЪЕМНОМ ИЛИ «СКУЛЬПТУРНОМ» ВИДЕ. ЕДИНСТВЕННЫЙ ИСТОЧНИК СВЕТА ЛУЧШЕ ВСЕГО ПЕРЕДАСТ Эту ОБЪЕМНОСТЬ. ЕСЛИ ТЕНИ СЛИШКОМ ЧЕРНЫЕ, ОТРАЗИТЕ ТОТ ЖЕ СВЕТ С ПОМОЩЬЮ БЕЛОГО ОТРАЖАТЕЛЯ. ПОПРОБУЙТЕ НАРИСОВАТЬ ХАРАКТЕРНЫЙ ПЕРСОНАЖ, ИЗОБРАЖЕННЫЙ НА ФОТОГРАФИЯХ ВЫШЕ. НЕ ОСТАНАВЛИВАЙТЕСЬ нА ЭТОМ. РИСУЙТЕ ЛИЦА САМИ В БОЛЬШОМ КОЛИЧЕСТВЕ.
197
ИЗОБРАЖЕНИЕ УБЕДИТЕЛЬНЫХ ЭМОЦИИ
Выражение эмоций - вещь очень тонкая и индивидуальная. Скорее всего, вам редко доводится наблюдать подлинные, неподдельные чувства без примеси аффекта. Поэтому чаще всего вам придется каким-то способом получать изображение нужных чувств. Вероятно, вам надо будет изображать их самому, работая с моделью и фотоаппаратом. Этот прием используют многие кинорежиссеры. По моему опыту, если вы не станете стесняться, показывая модели, как изобразить нужное чувство, она, в свою очередь, не будет

стесняться, изображая его для вас. Самое главное - ни в коем случае не высмеивайте попытки модели и не преуменьшайте ее успехи. Если модели не удалось с первого раза передать нужное настроение и выражение, скажите, что у нее «почти получилось». Еще раз покажите ей, что вам нужно. Говорите о чувствах, которые связаны с ситуацией, а не о том, что должна делать модель со своим лицом. Если вы хотите, чтобы она подняла брови, - поднимите свои, объясняя: «Вы сильно обеспокоены, встревожены - вы миссис Поттер из рассказа, которая гадает, что могло случиться с ее дочерью, и страшится неблагоприятного исхода». Если вы просто прикажете модели поднять брови, эффект будет совсем не тот.

Попробуйте поставить музыку, настраивающую на нужный лад. Вы можете также задать эмоциональный уровень, прочитав вслух текст рекламы или рассказа, для которого делается иллюстрация. Если можно, пусть модель вам его прочитает. Читая, она инстинктивно вживается в ситуацию.

Нервное хихиканье характерно для многих девушек, и такой настрой труднее всего перебороть, когда вы добиваетесь изображения нужного чувства. Стоит девушке начать хихикать, и дальше будет только хуже. Лучший способ с этим бороться - сказать строго: «Послушайте, мисс такая-то, сейчас не время для смеха. Мы с вами пытаемся заработать себе на кусок хлеба - и вы, и я. Я выбрал вас из длинного списка моделей, потому что решил, что вы подойдете, и у меня уже нет времени переделывать все заново с другой моделью. Давайте начнем сначала и сделаем все как следует. Прекратите хихикать».

Есть и другой тип моделей - они не могут искренне улыбнуться, когда нужно. Нет ничего более фальшивого, чем неискренняя улыбка. В этом случае лучше всего отложить фотоаппарат, не говоря модели, что ее улыбка вас не устраивает. Достаньте сигареты, предложите одну модели, расскажите ей смешной анекдот. Здесь главное - передать эмоции, а это очень просто. На самом деле актер здесь вы, а модель -
только средство, наподобие красок и материалов, для создания нужного действия и проявления характеров. Нельзя смотреть на модель серьезно и уныло и приказывать ей улыбнуться. В этом и кроется разница между посредственной работой и той, в которой видна не определимая словами живая искорка. С технической точки зрения выражение лица всего лишь форма со светом, полутонами и тенями. Но зритель, глядя на вашу картину, увидит выразительное человеческое лицо.

Живость воображения заразительна, чувства передаются зрителю, и настрой, в котором вы создавали картину, определяет девяносто процентов ее успеха. Вы должны все время наблюдать за драмой в повседневной жизни. Следите за тем, что делают люди, следите за их руками, ртами, глазами, бессознательно принимаемыми позами. Ряд изменений человеческого лица - дивное зрелище. Следите за тем, как выражение лица связано с мыслями. Полезно бывает самому попозировать перед зеркалом, фотографируя себя. Постарайтесь понять, отчего одно выражение лица мрачное, другое - возбужденное, третье - испуганное, а четвертое означает чудовищный ужас. Все это определяется тонкими движениями форм и линий лица. Каждый раз, когда рисуете лицо, старайтесь, чтобы на нем отражалась какая-либо мысль. При работе с натуры выражение лица очень трудно уловить - но все же возможно, если вдохновлять и поддерживать натурщика. У меня в мастерской стоит большое зеркало на колесиках - я ставлю его у себя за спиной, так что если я пишу прямо с модели, она может наблюдать за ходом моей работы. Это разгоняет скуку, неминуемо связанную с долгими часами неподвижности. По моему опыту, такой прием позволяет больше всего заинтересовать мужчин и пожилых людей, которые вообще любят подолгу сидеть на одном месте, но при этом рады любому развлечению.

Надеюсь, мне удалось убедить вас, что вы чрезвычайно важны для создаваемой картины. Ваша личность влияет на каждый этап работы. Картина - результат совместного влияния многих факторов, и большинство из них - вы.

Часто меня спрашивают, следует ли использовать фон. Поскольку это касается как фотографий, так и живописных сюжетов, приведу несколько соображений.
Есть убедительные доводы и за и против. Самое сложное - это решить, когда фон нужен, а когда нет. В поисках ответа посмотрим на предмет изображения.
198
ВЫРАЖЕНИЯ ЛИЦ РАССКАЗЫВАЮТ ИСТОРИЮ
199
ФОН: ЧТО-ТО ТЕРЯЕШЬ. ЧТО-ТО НАХОДИШЬ
Объект, вырезанный или виньетированный на однотонном белом фоне - при условии, что фон остается простым и не загроможден другими элементами, - сильно выигрывает. Белое пространство на странице часто играет лучше, чем тон. Оно дает открытый белый элемент композиции, поддерживающий остальные. Оно изолирует важный материал, так что он бросается в глаза. О белом пространстве часто говорят, что оно «дает дышать». Но у художника редко есть возможность распоряжаться пустым пространством на журнальной странице, независимо от того, идет ли речь об иллюстрации к рассказу или о рекламе. Место на любой странице обходится дорого, и это все равно что попросить владельца магазина поместить на витрину один-единственный товар, когда у него их пятьдесят. Но единственный товар, удачно расположенный в витрине, скорее всего, привлечет больше комментариев и больше внимания, чем все пятьдесят, выставленные вместе.
Доводом против белого фона является то, что при этом теряется эффект объема. Сюжет кажется вырезанным и наклеенным на плоскость картины без какой-либо глубины. А ведь ощущение глубины притягивает глаз - нас инстинктивно тянет заглянуть в зеркало, окно, открытую дверь или даже дыру в земле или стене. Если объект вырезан так, что по периметру получился резко очерченный контур, этот контур будет бросаться в глаза и мешать восприятию форм; кроме того, если сюжет лишили нормального соотношения с окружающей средой, он может приобрести «дешевый» вид. Такая резкость может казаться неуместной и раздражающей. Кромке, словно вырезанной ножницами, не место в искусстве.
Следовательно, если держать в голове эти две крайности, в обоих случаях можно выделить преимущества и затушевать недостатки.
Первое, на что нужно обратить внимание, -тона объекта, который мы собираемся или не собираемся вырезать. Если не задумываться о тонах, результатом может быть неожиданная потеря (или, наоборот, приобретение) живости картины. Если то, что мы вырезаем, уже светлое, лишь с небольшими деликатными серыми и черными тонами для поддержки белого, результат на белом фоне будет негативный. Вернувшись к нашим четырем базовым тональным планам, вспомним, что самая большая живость достигается при использовании четырех базовых тонов. На следующей странице верхняя голова заметно теряет в живости и эффектности, попав на белое поле. Поскольку сюжет сам по себе светлый, в нем отсутствует нижняя половина столь необходимой тональной шкалы, так как нет ни средних, ни плотных тонов для контраста. Я бы сказал, что на темном фоне головка становится примерно вчетверо эффектней - это привлекает внимание и придает сюжету глубину.
Голова в нижней части страницы показывает обратный эффект. Она состоит из мягких средних тонов на фоне, который тоже среднего тона; очевидно, что она сильно оживляется, оказавшись на белом фоне. Мы сделали то же самое, что и в первом случае, то есть дополнили тональный диапазон, чтобы получилась полная шкала от черного до белого. Тон этой работы стал средним - темным на белом, и тон первой тоже стал средним -светлым на темном. Следовательно, оба приема достигают одной и той же цели.
Что касается эффекта «вырезанной и наклеенной картинки», художник многого добьется, сделав кромку размазанной или каким-то образом распространив белый фон внутрь собственно изображения. Так объект и фон связываются воедино, как и положено всем приличным виньеткам и рисункам.

Значит, что можно сделать с данным изображением, зависит от самого предмета, и знание этих фактов даст вам надежную базу для принятия решения. Вы еще много раз столкнетесь с этой небольшой проблемой. И если вы знаете, как ее решать, то сможете зачастую превратить вполне заурядную картинку в нечто весьма эффектное.
Некоторых начинающих студентов сбивает с толку то, что иногда им велят задействовать воображение, а иногда строго-настрого запрещают подсовывать зрителю фальшивку. Этот вопрос стоит обсудить. Картины должны быть плодом творчества, а следовательно, воображения. Однако хорошей картины не получится, если художник отклонится от законов природы и истины. Я считаю, что этот вопрос следует прояснить и выработать надежную основу для дальнейшей работы.
Картины рождаются из многих источников. Иногда сюжет разворачивается перед нами прямо в жизни, и мы понимаем, что это сюжет, который мы хотели бы нарисовать. Замысел других картин рождается из какой-то потребности - тогда у художника для начала нет ничего, кроме воображения. Иногда началом картины становится какой-то случай, который нужно драматизировать и воплотить художественными средствами. Картина может напоминать о каком-нибудь событии, которое мы считаем прекрасным и хотим, чтобы его увидели все. Иногда картина - это

послание, которое достигает адресата, когда слова бессильны. Иногда это просто дизайн, в котором заложена красота, как в ювелирном украшении или каком-нибудь другом творении мастера. В искусстве есть место для многого. Я бы сказал, что мы творим «подделку», или фальшивку, только в самом начале работы. С этого начинается реализация идей, которые до сих пор существовали только в нашем воображении. Мы пытаемся извлечь что-то из небытия и воплотить его. Поэтому, «подделывая» или выдумывая из головы человеческую фигуру, мы преследуем определенную цель. Как только идея обретает определенность, нам следует перейти к реальным фактам и воплотить первоначальный замысел в жизнь, работая с живыми моделями или другими реальными объектами.
Фальшивка это или нет, зависит от целей художника. Ему не следует выдумывать из головы эффект света на форме. Но я бы сказал, что, вырабатывая рисунок пятен и композицию, художник не обязан слепо следовать тому, что видит. Он должен решить, требует ли его работа буквальной констатации факта. Он обязан искать факты и использовать их с умом, а не просто потому, что они - факты. Художник обладает привилегией: он может просеивать и сортировать все богатство фактов, с которыми ему приходится работать. Он не может и не захочет использовать их все. Если художник искренне считает, что способен добиться нужного эффекта без использования моделей и рисования с натуры, пусть делает так, как считает нужным. Я верю, что для большей части подготовительной работы при создании картины -композиции, набросков - вспомогательные материалы не нужны. Я считаю, что в таком случае работа с большей вероятностью окажется творческой. После этого можно отправиться на поиски нужных фактов, которые мы будем применять в нужных местах. У нас есть все средства для сбора фактов - в работе с натуры, фотографиях, цветных этюдах на пленэре, карандашных набросках и т. д. Благодаря им мы можем создать окончательную картину, уже не обращаясь к ним, - то, что мы узнали и чему научились, останется у нас в голове, и мы сможем пользоваться этим в дальнейшем. Если вы пишете фигуру «из головы» после того, как нарисовали ее же с натуры, это не фальшивка - даже если вы засунули куда-то все этюды и забыли про них. Любой из этих двух способов работы имеет право на существование.

Дело в том, что, если вы знаете предмет достаточно хорошо, ваше произведение не будет фальшивкой. Специалист по самолетам может нарисовать самолет на фоне неба, и рисунок не будет подделкой. Знаток лошадей может нарисовать скачущую лошадь. Если вы знаете человеческую фигуру, вы можете нарисовать ее «из головы», не фальшивя. Это - плод долгой учебы и труда. Рисовать «из головы» плохо только тогда, когда художник сам не знает, что делает. Если мы не знаем форму, мы не сумеем ее правильно изобразить.

Полностью выдуманный цвет может - при условии верности тонов и их соотношений - оказаться красивее природного. Я не считаю это фальшивкой. Это - результат правильного понимания цвета.

Недавно один студент принес мне рисунки и с гордостью заявил, что они все нарисованы «из головы». Глядя на них с этой точки зрения, можно было бы его и похвалить. Но, несмотря на его героические усилия быть, как он думал, «полностью оригинальным», его рисунки недотягивали до подлинно хорошей работы. Он никак не мог бы конкурировать с теми художниками, которые используют все возможности рисунка с натуры и фотографий. Не мог же он указать на этикетке работы, что она создана без применения моделей и этюдов! Возможно, познания моего студента и были глубже, чем у художника, пишущего с натуры, но при состязании он неминуемо проиграл бы. Может быть, труды самоучки заслуживают большего уважения, чем работы выпускника университета. Но способ выполнения работы гораздо менее важен, чем конечный результат. И в итоге уважение можно заслужить только тем, чего мы достигли в работе.

Самый искусный художник не будет выдумывать из головы, если без этого можно обойтись: он знает, что истина предпочтительнее подобия истины. Наша способность к постижению истины в лучшем случае ограниченна, а какой смысл создавать себе лишние сложности? Рисование с натуры не делает нашу работу менее оригинальной. Если мы придумали позу или даже сфотографировали ее и убедились, что наша концепция основана на фактах, результат все равно безраздельно принадлежит нам.

Кто-то сказал этому несчастному студенту, что писать с фотографии - значит обманывать зрителя. Я считаю, что это не в большей степени обман, нежели для плотника - работать с чертежа. Обманом это будет лишь в том случае, если фотография - чужая собственность. Но даже тогда это скорее воровство, чем обман. Вот если бы художник обвел контуры фотографии через копирку или скопировал ее с помощью проектора, обвинение

было бы отчасти обоснованным. А использовать фотографию в качестве источника информации столь же законно, как для адвоката - строить защиту клиента на основе, почерпнутой из книг по юриспруденции.

Ответ на дилемму о фальшивке - простой принцип: не гадай, если можешь выяснить. Вы не переспорите человека, в чьем распоряжении находятся факты, которых нет у вас. Если ваша работа должна выразить истину, она не достигнет успеха без верности истине.

Следует помнить, что любая картина до определенной степени является иллюзией, но это иллюзия формы в пространстве, передающая ощущение реальности. Впрочем, она может быть и полной противоположностью - фантазией, не имеющей ничего общего с реальностью, плодом чистого воображения. Такую картину можно в каком-то смысле назвать фальшивкой (если уж очень хочется употребить это слово), но я предпочитаю называть такой подход по-другому. Это воплощение фантазий, которое вряд ли делалось с целью кого-либо обмануть. Художник может нарисовать инопланетный пейзаж, как он его себе представляет. В этом случае он может изобретать формы, дав полную волю воображению. Он может придумать флору и фауну, фактуры и что угодно еще, и никто не оспорит его права на полет фантазии. Единственное, чего следует остерегаться, - ложных заявлений: элементов, которые должны содержать в себе истину, но не содержат ее из-

за нашего невежества. Создавая произведение искусства, мы можем идеализировать, прославлять, даже искажать. Мы творцы, и мы в своем праве, если наша цель - выражение собственной индивидуальности. Окружающие могут не признавать нашего права на такую вольность, но это не доказывает нашей неправоты: каждый человек имеет право на собственный вкус, точно так же как и на собственные религиозные воззрения.
Любой отход от ортодоксального вызывает споры и может уменьшить ваши шансы на то, что работа будет принята. Но, если оставить в стороне коммерческие соображения, право человека на творчество никто не оспаривает.
Художнику следует думать о том, как сочетать воображение с фактами, используя то и другое максимально выигрышно. Безусловно, искусство рождается из воображения в той же мере, что и из фактов. Работать только на основе фактов -значит опуститься в своем мышлении до уровня фотоаппарата.
Если воображение можно облачить в одежду реальности, это представляется логичным подходом к реалистически настроенным зрителям, ибо через реальность мы можем увести их в мир своей фантазии. И вместе с тем, если мы преподнесем им нечто идущее вразрез с их собственным воображением, они вряд ли нас поймут. Тогда у нас только два выхода - работать исключительно для себя или искать какие-то новые средства, чтобы добиться понимания у этих людей. Ничто не мешает нам создать революционный новый живописный стиль, как Гоген на своем тропическом острове, - если мы готовы жить без оглядки на общество.
Возможно, законы Ньютона были отходом от привычного и видимого глазом, но этот отход коренился в истине. Было время, когда о паровом двигателе никто не слыхал, но паровой двигатель создан на основе законов природы. Он стал ценным и незаменимым. Мне хочется думать, что то же можно сказать и о воображении в искусстве, если это правильный вид воображения. «Подделка» для него не самое удачное слово. Вероятно, лучшее правило - спросить себя, сильнее ли истина, которую вы ощущаете у себя в душе, той истины, которую вы видите глазами. И если вы убеждены, что воображение выше фактов, безусловно, используйте его.
203
ВЫДУМАННЫЙ СЮЖЕТ - НЕОБЯЗАТЕЛЬНО ФАЛЬШИВКА
204
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ КРОЕТСЯ В ЗАМЫСЛЕ
205
5
РОЖДЕНИЕ ИДЕЙ
ЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД
1. Вырабатывайте интересные вопросы
2. Находите эффектные ответы
3. Идеи должны быть основаны на базовых
желаниях и потребностях
ПЛАН РАБОТЫ НАД ВОПРОСНИКОМ
Самое трудное для художника - сидеть над белым листом бумаги или перед пустым холстом и пытаться родить идею. Идеи как-то появляются сами, ниоткуда. Они также бывают плодом опыта. Иногда их навеивает что-то постороннее. Но существует испытанный способ генерировать идеи - для этого надо направить свой ум в нужное русло, сначала сформулировав цель, а затем попытавшись ее достигнуть. Идея без цели будет в лучшем случае бессмысленной и плохо продуманной, поэтому начинать надо с цели, а идея придет за ней.
Предположив, что на осмысленные вопросы мы получим осмысленные ответы, можно начать с вопросника. Возьмите лист бумаги и запишите в столбик по левому краю все вопросительные слова, которые только придут вам в голову. Допустим, мы хотим разработать рекламу какого-нибудь товара. Запишите всевозможные вопросы, которые можно задать про этот товар. Когда ваше

воображение иссякнет, начинайте отвечать на свои вопросы или, по крайней мере, начните искать информацию, которая поможет на них ответить. В этих ответах обязательно найдется ваш сюжет, тема и ее художественное представление. Это - средство получения фактов, и, когда факты окажутся в вашем распоряжении, у вас появится осязаемый материал для работы. Иллюстрировать вещественные факты гораздо проще. Вы только что перевели свою мысль из абстрактной области в конкретную.

Факты порождают мысленные образы. Если я скажу, что этот продукт предназначен для здорового питания, у вас в голове возникнет картина здоровья. Если я скажу, что он предназначен для людей, ведущих активный образ жизни, вы представите себе человека, который занимается каким-нибудь спортом. Так и работает этот вопросник. Из ответов начинают возникать небольшие идеи.

В полностью выдуманном вопроснике, который я привожу здесь исключительно для примера, я намеренно взял продукт, который никак не может показаться романтичным или вдохновляющим. Это обыкновенный плавленый сыр. По моим ответам видно: я постоянно, сам того не замечая, подчеркивал, что потребление этого сыра придает человеку энергию. Давайте и возьмем энергию в качестве темы. Какие тут есть возможности? Сразу приходят в голову новые вопросы. Кому из членов семьи больше всего нужен прилив энергии, жизненной силы? Рассмотрев все факты, мы решим, что папе, ибо от него зависит благосостояние всего семейства. Является ли папа актуальной темой для женского журнала?

Я полагаю, что да: любая жена инстинктивно заботится о том, чтобы ее муж был здоров и энергичен. В сущности, тут кроется новый, невиданный ранее подход. По контрасту с материалами, которые обычно встречаются в таких журналах, наша серия реклам привлечет значительное внимание и вызовет интерес.

Далее, как можно показать, что папа ощутил прилив энергии? Например, можно изобразить на маленькой врезке, каким папа был раньше, а на большой картинке - каким он стал. Большая картинка должна содержать энергичное действие. В одном ответе мы встречаем выражение «энергия бьет через край». Отлично! Теперь подумаем, как показать, что у папы энергия бьет через край. Например, раньше он валялся в гамаке, а теперь играет с детьми в мяч. Или проносится мимо на велосипеде, или идет в поход с детьми и они не могут за ним угнаться, или толкает детскую коляску. Теперь у нас есть с чем работать - идеи начинают обретать форму. Текст соответствует теме, а значит, наше дело в шляпе. Серию получившихся макетов вы видите нас. 211.

Теперь допустим, что мы показали их клиенту и клиент остался, в общем, доволен. Тем не менее, по его словам, наша реклама недостаточно подчеркивает тот факт, что товар является продуктом питания. Можем ли мы, сохранив тему в целом, подчеркнуть в ней мотив еды? Нет ничего проще. Изобразим какую-нибудь аппетитную еду, а фигуры разместим в подчиненном ей положении, используя их для украшения страницы. Пусть папа толкает газонокосилку, а мама - пылесос. Возьмем поваренную книгу и найдем рецепты, в которых используется плавленый сыр, и наше дело опять в шляпе! Рекламу с изображением еды лучше делать в цвете: черно-белая еда малопривлекательна. На основе тех же ответов мы могли бы выбрать другую тему - здоровые породистые коровы, чистота при изготовлении продукта, аромат сыра, обилие витаминов и других полезных для здоровья веществ, разнообразие применения.

Это наиболее универсальная процедура - ее применяют в большинстве рекламных агентств и рекламных отделов. Объявления строятся на психологии потребителя. Человеческая психология так широко используется на деле в последнее время, что нет смысла опровергать теорию базовых потребностей. Наука окончательно доказала, что базовые потребности и основные инстинкты сильны у всех людей и что апелляция к этим инстинктам вызывает наиболее

определенный и предсказуемый отклик. Не нуждается в доказательствах то, что нормальная женщина хочет

быть привлекательной, что менеджер стремится повысить эффективность работы своего отдела и что многие люди хотели бы иметь больше свободы. Мы знаем, что приятно и желанно людям, а также что их обычно раздражает и чего они хотели бы избежать. Последнее тоже можно использовать в рекламе, предложив людям выход - например способ избавиться от части нудной и тяжелой домашней работы.

На с. 213 я привожу примеры идей, апеллирующих к основным потребностям. Сначала выбирается основная потребность, а потом - способы апелляции к ней. Это наиболее прямой и позитивный способ вызвать отклик у читателя. Он предоставляет широкий спектр возможностей для оригинального мышления и творческого подхода.

Основные потребности и инстинкты

Каждую из нижеперечисленных потребностей можно использовать как заголовок целого столбца, но здесь я привожу их только как стартовую площадку для вашего творчества.

1. Материнский инстинкт
2. Инстинкт самосохранения
3. Инстинкт защиты
4. Желание бегства
5. Инстинкт страха
6. Желание освободиться от боли
7. Желание обладать
8. Желание быть привлекательным
9. Стремление получать похвалу
10. Стремление превзойти других
11. Гордость собственника
12. Жажда внимания
13. Жажда доминировать над другими
14. Стремление к выгоде

Обращаясь к хорошо известным сторонам человеческой психики, мы не часто будем ошибаться. Возможно, на свете иногда попадаются матери, которые не любят своих детей. Но большинство матерей своих детей любит, и поэтому реклама, взывающая к материнской любви, обязательно принесет результаты. Обращение к любому из перечисленных инстинктов - верное дело. Поэтому никто не имеет права утверждать, что не существует готового подхода к выработке идей. Они практически носятся в воздухе, если свести сюжеты к простым понятиям из психологии.

Разнообразие людей объясняется в основном их опытом и стремлениями. Поверхностные различия не очень значительны. Один человек хочет петь, другой - танцевать, третий - сочинять музыку, но все они жаждут внимания и похвалы. Если человек не проявляет какого-либо стремления, это не значит, что оно у него отсутствует. Просто один только мечтает там, где другой действует. Нужно лишь аналитически подойти к своим собственным желаниям, чтобы довольно близко к истине представить, чего хочет твой сосед. Я хочу быть лучшим в своем деле и блистать - и он хочет того же; может быть, в другой профессии, но тем не менее. Я не люблю, когда надо мной смеются или ругают меня, - и он тоже не любит. Я не люблю, когда мной помыкают, -и он тоже. У нас обоих есть гордость. Он живет почти так же, как и я, питается так же, наслаждается тем же и даже думает так же, как я (в общих чертах, конечно). Поэтому любой подход, который вызовет отклик у меня, скорее всего, не оставит равнодушным и моего соседа. Достаточно изучить своих знакомых, чтобы получить довольно точное представление о человечестве в целом. Гости, собравшиеся у вас, мало чем отличаются от тех, которые собрались у меня, - только имена и личности у них другие. Если посмотреть на поведение группы в целом, оно будет в

значительной мере совпадать. Если идея нравится шести людям из десяти, она, скорее всего, понравится шестидесяти из ста. Можно увеличить масштаб до тысяч и получить то же процентное соотношение, при условии, что речь идет о типичных, нормальных или средних людях.
В целом эмоции разных людей достаточно похожи. Все мы колеблемся между крайними точками эмоциональных состояний, как ртуть в термометре - между холодом и жарой. Важно лишь вызывать нужные эмоции, обращаясь к базовым потребностям.
209
ОБРАЗЕЦ ВОПРОСНИКА
ВОПРОСНИК ДЛЯ БРЕНДА DAIRYGOLD («Золотое молоко», выдуманный продукт)
Откуда
Могут ли
Почему,
Следует ли
Насколько
Чт о oft,, !
Когда
С какими
Чем
v/oeft.
Кому oft,/існлЗолее'па
Как 6/10

За счет чего
та „-„„г. &Ю "1Ш& есть ;
о како© время
&го мтсм е&ъь ;
Как часто
Следует ли *
Существуют ли
Потому что он не содержит добавок и при его изготовлении соблюдаются санитарные нормы.
Человеку, которому недостает энергии.
Снабжает необходимыми витаминами.
Все время, если вы хотите вести активный образ жизни.
Независимо от способа употребления он всегда вкусен.
Из штата, который славится своими молочными продуктами.
За счет питательных веществ, которыми он полон.
Когда вы устали, он вернет вам энергию.
За завтраком, обедом, ужином и в любое другое время.
Его все обожают.
Да, если хотите, чтобы ваша энергия била через край.
Да, и стар и млад.
Очень экономичен, потому что очень питателен.
Обязательно, если хотите ощутить прилив сил!
Ему нет равных по вкусу и питательности.
При изготовлении в нем сохраняются все полезные жиры.
С овощами, фруктами и любыми углеводами.
ЛМи Oft
OflOMtKO "Ж& ПШ'НАГПбММяХ/
Можно ли
он. детям:
,,   моа&м Oft
Многим ли ,..^я...
Полезен ли
Где &го ftAtimu t
А если
им ^lUtnu^nbC^j

' . ' > я
'IлMCM/.
А как насчет MOQ&u;
Сколько ....
Хорошо ли
Да, но их потребуется больше.
У вас появятся силы на то, чтобы достигать большего!
Его популярность растет с каждым днем!
Детям он просто необходим!
Он легко переваривается и придает им сил.
Спросите в ближайшем продуктовом магазине.
Сообщите нам название магазина, и мы пошлем туда партию.
Продается по доступной цене.
Герметичная упаковка защищает от бактерий -в ней сыр сохранит свежесть, пока его не съедят!
210
ПРИМЕРНЫЕ ИДЕИ НА ОСНОВЕ ВОПРОСНИКА
XVйлO hoppc'iiccHo Dtid?
DAI RY COLO
САНАМ CHEtiJ tit,
папе нужна Энергия, так что мьi разработали серию рекламных объявлений, повествующих
О ЕГО ВНЕЗАПНОМ ПРИЛИВЕ СИЛ.
ТОВАР ВЫДУМАН, НО ПОДХОД К РАЗРАБОТКЕ ИДЕЙ - РЕАЛЬНЫЙ И ДЕЙСТВЕННЫЙ.
ПАПИНА ЭНЕРГИЯ ОЗНАЧАЕТ БЛАГОСОСТОЯНИЕ СЕМЬИ. ЭТО ЗАИНТЕРЕСУЕТ ЛЮБУЮ ЖЕНУ! ДА И САМОГО ПАПУ ТОЖЕ!
211
другой подход на основе того же вопросника
212
РАЗРАБОТКА ИДЕИ, АПЕЛЛИРУЮЩИХ К БАЗОВЫМ ИНСТИНКТАМ
МАТЕРИНСКИЙ ИНСТИНКТ
ИНСТИНКТ ЗАЩИТЫ
ЖЕЛАНИЕ БЫТЬ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОЙ
ИНСТИНКТ САМОСОХРАНЕНИЯ ЖЕЛАНИЕ ПРЕВЗОЙТИ ДРУГИХ
СТРЕМЛЕНИЕ К ВЫГОДЕ
ЖЕЛАНИЕ БЕГСТВА
ЖЕЛАНИЕ ОСВОБОДИТЬСЯ ОТ БОЛИ

ЖЕЛАНИЕ ОБЛАДАТЬ
213
РИСУИТЕ, ПОКА ДУМАЕТЕ, И ДУМАЙТЕ, ПОКА РИСУЕТЕ
214
ВАШИ КАРАКУЛИ ОРИГИНАЛЬНЕЕ ФОТОГРАФИЙ
215
УЧИТЕСЬ ДЕЛАТЬ НАБРОСКИ С НАТУРЫ
216
ВЫ ДОСТИГАЕТЕ ТОГО. ЧТО ФОТОАППАРАТ ВАМ ДАТЬ НЕ МОЖЕТ
217
ЧУВСТВО - КЛЮЧЕВАЯ НОТА ИЛЛЮСТРАЦИИ
Мало найдется на свете людей, которые не испытывали бы чувств, пусть у некоторых эти чувства и прикрыты защитной маскировкой. Можно смело утверждать, что ни у кого жизненный путь не устлан розовыми лепестками. Чувство - скала, на которую мы опираемся, и эта опора дает нам силы вынести неизбежное однообразие и банальность повседневной жизни. Бывает, конечно, и пошлая сентиментальность, и чувства, притянутые за уши. Но, если чувства использовать незаметно и тактично, они станут для вас огромным подспорьем. А если их использовать не к месту, они станут как флаг, которым размахивает суфлер, показывая зрителям, что в этом месте

надо хлопать (когда артисты своей игрой аплодисментов не заслужили). Эффективно можно использовать только искренние чувства. Найдите подлинное чувство - и вы найдете сокровище.
Логично, что определенные сюжеты апеллируют к определенным базовым чертам человеческой психологии - а это те же чувства, только называются по-другому. Например, туалетное мыло ассоциируется с гламуром, свежестью, сохранением красоты или возможностью достичь красоты. Следовательно, сентиментальный подход в этом случае будет использовать такие понятия, как молодость, романтические отношения, красота, свежесть. Перейдем к стиральному порошку - и нам открываются понятия домашнего уюта, материнской любви, которая выражается в чистых, свежих и приятно пахнущих платьицах дочери. Экономное хозяйствование, экономия домашнего труда - словом, есть тысяча и одна тема, которую в этом случае можно разработать. Если речь идет о сигаретах, можно взывать к сентиментальности потребителя, изобразив на рекламе хорошенькую девушку и намек на романтические отношения. Возможны и другие подходы: инстинкт самосохранения -этот табак меньше раздражает горло; желание получить качественный товар - этот табак лучший и т. д. Рекламируя муку, можно использовать такие темы, как здоровый аппетит, соблазнительная еда, питательные качества и, как результат, крепкое здоровье.
По опыту можно утверждать, что психология на самом деле мать всех творческих идей. Распознавание области психологии, к которой принадлежит продукт, становится почти автоматическим. Главной задачей становится правильно его преподнести. Вот несколько примеров товаров и возможных подходов к их рекламе:
Духи — романтические отношения, привлекательность, соблазн, чувственность, секс
Молоко — здоровье, апелляция к материнскому инстинкту, аппетит, семья
Продукты для завтрака - бодрость, здоровье, продуктивная работа, аппетит
Пылесосы — эффективность, экономия усилий, высвобождение времени для других занятий
Лекарства — освобождение от боли, жизненная сила, инстинкт самосохранения
Банк — безопасность, свобода от материальных забот, семья, разумные предосторожности, защищенность
Автомобиль — возможность расслабиться, эффективность, семья, путешествия, владение материальными ценностями, безопасность
Мебель — красота, дизайн, эффективность, дом, гордость
Этот список можно продолжать бесконечно. Разработать свой сюжет таким образом - это значит научиться распознавать базовые стремления, к которым можно апеллировать. Затем нужно лишь подогнать элементы картины, чтобы они соответствовали найденной цели. Если вы пройдетесь по расположенному выше списку, у вас начнут зарождаться идеи и сюжеты рисунков станут обретать плоть. В этот момент стоит делать маленькие наброски, фиксируя то, что приходит вам в голову.
Переработка старых идей
Это золотая жила, если подойти к ней с умом и действовать этично. Как известно, нет ничего нового под солнцем. В истории всегда найдется ситуация, похожая на вашу, похожий продукт и аналогичные подходы. Это не значит, что я предлагаю вам опуститься до пошлой кражи. Допустим, вы нашли в старом журнале идею, которая показалась вам удачной. Вам придется дать ей новый заголовок и новую композицию или способ представления. Подобная «переработка вторсырья» происходит постоянно. Мы все порядочные люди и не станем заниматься плагиатом. Но, поскольку в жизни по большому счету нет ничего нового, одни и те же ситуации возникают каждый день. Например, вы увидели изображение матери, купающей младенца, и это подсказало вам идею для иллюстрации. Согласитесь, что такой сюжет вряд ли может считаться чьей-либо собственностью. Но мы, движимые профессиональной гордостью, разработаем его как можно более оригинально. В этом смысле старые журналы - сокровищницы идей, а если сюжет оказался

действенным в прошлом, он, скорее всего, подействует и сейчас. Идеи, воплощенные на обложках, не стоит заимствовать (кроме самых

общих, допускающих разнообразные вариации). Если, например, художник изобразил на обложке бабушку, которая накачивает насосом мяч внука, это конкретная ситуация, плод фантазии определенного художника, и любой конкурент, если у него есть понятие об этике, признает данный сюжет собственностью этого художника и не станет копировать. А вот сюжет «девушка на лыжах» настолько общий, что эту идею можно время от времени использовать снова.

Идеи для журнальных обложек должны обладать следующими свойствами: оригинальная концепция, актуальность и привлекательность для широкой публики. На обложке должно быть изображено что-нибудь вызывающее общий интерес (спорт, мода, другие популярные темы). В обложке обязательно должен проявляться хороший вкус, и она должна нести читателям хорошее настроение. На обложках не стоит затрагивать такие темы, как предрассудки, политика, сектантская религия, расовая нетерпимость, жестокость или иные плохие примеры. Если в основе идеи лежит розыгрыш, это должна быть веселая и безобидная шутка.

Журнальные обложки можно создавать на основе того, чем люди любят заниматься, кем хотели бы стать, как они живут и что им приятно. В некоторых случаях обложка может отражать дух журнала или содержание какой-либо статьи. Ознакомьтесь с обложками ведущих журналов, и вы увидите, что они склоняются к определенным сюжетам. Один журнал, например, использует головки хорошеньких девушек, а другой предпочитает пейзажи родной природы. И кстати говоря, изображений хорошеньких девушек на свете было уже столько, что вы увеличите свои шансы, найдя новую точку зрения или идею для своих рисунков.

Журнальные обложки делятся на две большие группы: с изображением общей темы, привлекательной для публики, или конкретной ситуации. Все общие темы должны апеллировать к базовым инстинктам. Обложка, апеллирующая к психологии многих читателей, будет принята с большей вероятностью, чем обложка, основанная на конкретной ситуации. Например, очаровательная мать с ребенком - общая тема, апеллирующая к психологии читателей; девочка, играющая маминой губной помадой, - конкретная ситуация.

Если вы все же хотите разработать обложку на основе конкретной ситуации, то все равно можете апеллировать к базовым инстинктам и использовать план-вопросник. Допустим, вы хотите разработать обложку журнала для мальчиков. Вопросы могут звучать следующим образом: «Что любят делать мальчики?» Ответ: «Строить». Вопрос: «Что они строят?» Ответ: «Самолеты, плотины в ручьях, дома на деревьях, плоты и т. д.». Допустим, мы выбрали дом на дереве. Это отличный материал для экспериментальной работы. А можно изобразить мальчиков на плоту, играющих в пиратов. Видите, как быстро мы пришли к удачной идее.

Обложки следует подавать в форме набросков, так как сам сюжет может оказаться неподходящим. Обложки нелегко продавать, и именно поэтому идею нужно сдавать в приблизительном виде, не вкладывая в нее больших затрат времени и сил. Если журнал заинтересуется, вас попросят продолжить работу; если нет, вы скоро об этом узнаете. Если вы видите, что в журнале несколько обложек подряд сделаны одним и тем же художником, скорее всего, у него с журналом контракт, а следовательно, для вас вакансии нет.

К сожалению, в наше время цветная фотография почти вытеснила с обложек работу художников. Но я верю, что причиной тому в основном недостаток качественных работ. Поскольку искусство иллюстрации в нашей стране развивается, я надеюсь, что все больше и больше журналов будет выходить с произведениями художников на обложках.

Идеи для календарей

Календари как отрасль иллюстрации я буду обсуждать позже, здесь я хотел бы только упомянуть о том, как важно при оформлении календарей апеллировать к человеческой психологии. Сюжеты, используемые в календарях, обычно относятся к области общего интереса и лишь очень редко основаны на конкретных ситуациях. Это объясняется тем, что изображение конкретного случая, дружеского розыгрыша, активного действия или момента из какого-то рассказа надоест, если смотреть на него несколько месяцев подряд. На мой взгляд, застывшее действие - не слишком удачный сюжет для календаря. Лично мне быстро приедается вид собаки, несущей охотнику дичь, рыбака, выдернувшего из воды окуня, индейца, который вот-вот упадет с коня, и т. д. В области иллюстрации для календарей можно многое улучшить. Я считаю, что это прекрасное поле для приложения сил художников в ближайшем будущем.

ПСИХОЛОГИЯ ПРИМЕНЯЕТСЯ ДАЖЕ В КАРИКАТУРАХ

Чувства в той или иной форме можно использовать даже в карикатурах. Можно апеллировать к человеческому сочувствию и пониманию, а можно делать их мишенью для шуток. Невозможно составить общую формулу для карикатур, так как юмор кроется в специфической интерпретации некой идеи. Но есть ряд формул, которые, сознательно или бессознательно, используют даже лучшие карикатуристы, и все эти формулы основаны на человеческой психологии. Вот некоторые испытанные формулы, которые никогда не подведут:

1. Оскорбленное достоинство
2. Неожиданный результат
3. Высмеивание серьезного
4. Серьезный подход к смешному
5. Слабый перехитрил сильного
6. Агрессор получил по заслугам
7. Хорошо смеется тот, кто смеется последним
8. Неожиданная возможность сквитаться с обидчиком
9. Высмеивание условностей
10. Результат, противоположный ожидаемому
11. Буффонада
12. Поиск выхода из неприятной ситуации
13. Каламбур (игра слов)
14. Гэг (забавный случай)

Психология смеха основана на мгновенном переходе от одного чувства к другому, маневре, застающем зрителя врасплох, неожиданном повороте мысли. Юмористы утверждают, что основных шуток всего штук двенадцать и шутникам приходится оперировать новыми вариантами старых анекдотов. Шутки так приедаются, что их уже можно классифицировать, но юмористы продолжают делать на них деньги. Они и в хвост и в гриву эксплуатируют тот факт, что людей веселит чужое страдание (возможно, так они дают выход своей склонности к садизму). Когда под кем-нибудь ломается стул (даже если бедняга, который на нем сидел, в результате получает занозу в зад), это чудовищно смешно (для всех, кроме владельца зада). Если кто-то поскользнулся и упал в лужу, это бесплатный цирк для зевак, особенно если несчастная жертва хлопнулась лицом в грязь. Если кто-то наклонился и у него лопнули по швам брюки, публика надрывает животики, даже если на жертве хороший костюм. Однажды я видел, как какой-то шутник ножницами отхватывал встреченным мужчинам новогодние галстуки у самого узла. Все ужасно веселились, кроме носителей галстуков. Любые подобные идеи - материал для карикатур. Смех
вызывается комизмом идеи, несчастным положением героя или внезапным переходом от серьезного к смешному.

Мой опыт в этой области невелик, но среди моих приятелей есть несколько известных карикатуристов. Как ни странно, карикатуристы обычно очень серьезные люди, пока их не попросишь рассказать анекдот: вот тут-то и раскрывается их редкая способность. Я бы сказал, что юмористическая

иллюстрация еще больше любой другой требует индивидуальности и оригинальности. Простого преувеличения недостаточно, чтобы получилось смешно; нужна наблюдательность, умение подмечать черты людских характеров и их реакции и оформлять все это в виде карикатуры. Идея здесь важнее умения рисовать. В сущности, многие наши лучшие карикатуристы очень плохо владеют ремеслом художника, но их карикатуры от этого становятся только смешнее. Впрочем, я не сомневаюсь, что умение разрабатывать типажи может пойти карикатуристу на пользу, как и познания в области построения картины и композиции.

Карикатуры можно продавать газетам напрямую или через синдикат. Чтобы продать в газету ежедневный выпуск комиксов, нужно приготовить запас на несколько месяцев вперед. Иногда газета берет карикатуриста на ставку. Другие карикатуристы - фрилансеры, они продают свои работы куда захотят. Названия и адреса синдикатов можно получить, написав в редакцию газеты. Многие художники считают карикатуристов «вторым сортом» из-за спорного характера и сомнительного успеха этого занятия. Карикатурист должен быть очень хорошим, чтобы его работы приняли в синдикат, но, раз попав туда, он может быть спокоен - его работа будет весьма хорошо оплачиваться (даже выше, чем у других иллюстраторов).

Карикатуры следует рисовать просто, без сложных тонов и моделировки формы. Как правило, карикатуры - это линейные рисунки. Проработка деталей только сделает карикатуру менее смешной. Рисунки следует держать «открытыми» и делать такими, чтобы их можно было сильно уменьшить. В карикатуре может присутствовать та или иная степень преувеличения (хотя, думаю, вы согласитесь, что в любом юмористическом рисунке должно содержаться некое искажение или преувеличение). Иначе рисунок останется серьезным и зрители, несмотря на лежащую в его основе юмористическую идею, не улыбнутся.

ИДЕИ В ЦЕЛОМ

По мере того как художник приобретает опыт в различных отраслях иллюстрации, ему становится ясно, что идеи часто взаимосвязаны. Идею для журнальной рекламы можно прекрасно использовать для билборда или стенда. Разница будет только в ее представлении. Фактором, определяющим реализацию идеи, обычно является время - не то, которое есть у вас, чтобы эту идею разработать, а то, которое будет у зрителя, чтобы успеть ее воспринять. Одно дело, когда он сидит в удобном кресле и время у него в запасе не ограниченно; он отреагирует на журнальное объявление с длинным текстом. А вот текст на билборде должен быть гораздо короче, ведь на восприятие всего билборда у зрителя есть лишь несколько секунд. Поэтому журнальные иллюстрации допускают более детальную разработку обстановки, фона и дополнительных элементов интереса, чем билборды. Рекламный планшет в трамвае читают чуть дольше билборда, поэтому в него можно поместить чуть более длинный текст, но все же не такой длинный, как в журнале. Иллюстрация для трамвайной рекламы должна быть простой и бить прямо в точку. Стенд в аптеке покупатель может разглядывать в течение любого времени, от секунды до нескольких минут. Но и здесь нужна простота. Любую идею для иллюстрации можно проверить, воспользовавшись следующими вопросами, чтобы понять, годится ли она для данной цели.

1. Можно ли ее увидеть и прочитать за отведенное время?
2. Представлена ли она в предельно простой форме?
3. Можно ли что-нибудь убрать из иллюстрации без ущерба для ее действенности?
4. Согласуется ли она со средой, в которой будет опубликована? (Например: если реклама предназначается для женского журнала, привлечет ли она женщин в особенности? Если это билборд, привлечет ли он всеобщее внимание?)
5. Если идея должна стимулировать продажи чего-либо, выполняет ли она свою задачу?

6. Если на изображение предполагается смотреть издали, видны ли с этого расстояния детали?
7. Сочтут ли эту иллюстрацию подходящей семь из десяти человек?
8. Выражает ли она идею сама по себе или нуждается в дополнительном объяснении?
9. Случалось ли, что ее замечали и комментировали без того, чтобы вы привлекали к ней дополнительное внимание?
10. Можете ли вы положа руку на сердце сказать, что иллюстрация разработана лично вами?

Эти вопросы могут показаться чересчур суровыми, зато, если иллюстрация прошла тест, вы можете быть за нее спокойны. Гораздо лучше самому испытать свою работу и внести нужные исправления, чем дожидаться претензий заказчика. Все идеи должны пройти через горнило критики и чужих мнений, хотим мы того или нет. Критику, даже небольшую, тяжело воспринимать, поэтому следует предвосхитить неизбежные непрошеные комментарии и сурово судить свою работу самому. Как правило, если вас критикуют со стороны, легко понять мотивацию критикующего - беспристрастен он или преследует какие-то свои цели. Дилетант иногда бывает лучшим критиком, чем другой художник, - ведь тот неминуемо представляет себе сюжет так, как разработал бы его сам. А поскольку вы работаете не в его манере, а в своей, то взвешивайте его замечания внимательно. Возможно, он дает вам хорошие советы. Но надежнее все же просить отзывов у представителей широкой публики, носителей среднестатистических вкусов.

Самое полезное - уделять идее внимание на ранних стадиях, чего обычно не делают. Многие из нас продвигались бы гораздо быстрее, если бы обдумывали работу заранее, а не ждали, когда она будет наполовину готова. Если нам суждено услышать от кого-нибудь «Я же говорил!», пусть этим кем-нибудь окажемся мы сами - тогда воспринимать замечания хотя бы окажется не так болезненно. Не важно, насколько совершенна наша техника. Замысел, идея и представление -вот что продвигает нас вперед.

Вполне естественно, что нас волнует в основном техническое исполнение. Но тщательное планирование - единственный способ добраться до той стадии, когда у нас появится шанс применить свою технику. Когда вам вручают макет будущей иллюстрации, вы можете решить, что в нем не осталось места для вашего творчества; но вы неизменно обнаружите способ сделать иллюстрацию чуть-чуть лучше, чем ожидалось. Если же вам не подвернется ни одной возможности создания идей, создайте их все равно и покажите начальнику или клиенту. Кто-нибудь в конце концов да заметит.

221

6

ОТРАСЛИ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Реклама в журнале
2. Билборд
3. Рекламные стенды
4. Рекламные календари
5. Обложки журналов и книг
6. Книжная иллюстрация

Реклама в журнале

Материала для изучения композиции рекламной страницы существует столько, что я вполне могу обсуждать эту тему в более или менее общем ключе. Поэтому я буду рассказывать о типах журнальной рекламы, не приводя реальных примеров, каковых существует масса. Базовые законы хорошей композиции никто не отменял. Я верю, что если художник способен создать хорошее расположение элементов в пространстве, распределение масс, равновесие и интересный сюжет, он справится и с композицией рекламной страницы в журнале. Композиция рекламной страницы сводится к тому, что художник должен взять предоставленные ему элементы и расположить их в

предоставленном ему пространстве так, чтобы на них было по возможности приятно и интересно смотреть.
Как правило, композиционным решением объявления в целом занимается рекламное агентство, а иллюстратор не имеет права голоса в этом планировании. Поскольку на макет влияют разные соображения (он должен укладываться в определенную серию, подчеркивать определенные элементы, использовать определенные типажи и т. п.), лучше всего, чтобы макет создавали штатные художники из рекламного агентства. Но умный иллюстратор не станет думать, что макет его никак не касается. Его иллюстрация займет место в общем дизайне страницы, а следовательно, этот дизайн должен быть ему понятен. Художник должен работать на пользу дизайна и сотрудничать с другими участниками процесса. Он должен воспользоваться предоставленной возможностью работы с хорошей композицией, которую предлагает ему макет, или, при необходимости, сделать все, что в его силах, чтобы улучшить концепцию, если она окажется не очень хороша.
Успех иллюстрации определяется в основном успехом объявления в целом. Если читатель, заинтригованный картинкой, прочитает текст, иллюстрация приобретет дополнительный смысл и вы от этого выиграете. Если же читатель посмотрел на вашу иллюстрацию и пропустил остальное, все объявление не достигло своей цели.
Следовательно, первое правило подхода к хорошей рекламной иллюстрации можно сформулировать следующим образом: «Какую часть смысла текста и цели объявления я могу перенести в иллюстрацию1?» Она чаще призвана усилить и интерпретировать текст, чем полагаться на него для дополнительного разъяснения смысла.
Хорошая иллюстрация скорее «вытянет» плохое объявление, чем хорошее объявление - плохую иллюстрацию. Изображение соотносится со смыслом объявления, как витрина с магазином. Если витрина не заманила покупателя в магазин, все остальное бесполезно.
Давайте продолжим с четким пониманием вашей задачи и того, как вы можете сотрудничать с рекламодателем, чтобы его успех был вашим успехом. Вашей первой задачей должна быть хорошая интерпретация. Интерпретировать можно двумя способами - ленивым или вдохновенным. Путь ленивца всегда самый легкий - буквальное следование инструкциям при минимальной затрате сил. Этот подход можно сформулировать так: «Что они просили, то и получат». Он полностью подавляет весь ваш энтузиазм, всю индивидуальность и изобретательность - словом, все качества, необходимые для вашего успеха. Вдохновенный же путь заключается в тщательных поисках базовой психологии, к которой апеллирует картинка, мотива, движущего покупателем, и нужного отклика. Если вы понимаете и то, и другое, и третье, это сильно поможет в вашей работе. Например, если вас попросили изобразить мать с ребенком, ваша работа апеллирует к глубинному и жизненному материнскому инстинкту. В вашем рисунке должны отобразиться все качества, которые идеализируют материнство и делают его прекрасным. Конечно, вам будет проще и приятнее пригласить для позирования девятнадцатилетнюю хрупкую блондинку-модель. Но сможет ли она убедительно изобразить символ материнства? Правильный выход - постараться найти мать, внешность которой по возможности близка к «идеалу», и использовать ее как модель вместе с ее собственным ребенком. Здесь может проскочить особая искорка, которая определит успех вашей картины. Если же это невозможно, не надо вытаскивать из шкафа большую куклу и совать ее в руки натурщице вместо ребенка. Найдите настоящего ребенка. Подобное сотрудничество не только честно по отношению к клиенту, но и мудро в конечном счете. Вы создаете себе репутацию - так стройте ее с умом и надолго.
После интерпретации текста следующий самый важный момент - поиски наилучшего рабочего материала. Если художник уже договорился с рекламным агентством о цене за окончательную работу, он должен быть готов потратить по

меньшей мере 10 % от этой суммы на оплату работы моделей, создание «декораций», фотографий или иного рабочего материала. В конце концов это капиталовложение окупится выше, чем любое другое. Если нужно взять напрокат платье, возьмите его напрокат, а не подсовывайте зрителю фальшивку. Раздобудьте по возможности и другие аксессуары - все это значительно повысит общую ценность вашей работы. Я много раз видел подтверждение этого принципа на деле. Два художника могут быть одинаково талантливы. Но один гонит фальшивку, а другой старается обеспечить себе наилучшие материалы и все, что помогает в работе. Второй, безусловно, опередит первого - и так будет каждый раз. Когда вы работаете с натуры, это расширяет ваши познания, а когда вы гоните фальшивку, вы не развиваетесь или даже деградируете. Ничему нельзя научиться без наблюдения и опыта. Даже кусочек натюрморта на иллюстрации чему-то вас научит, если он написан вами самостоятельно и с натуры.

Третий, тоже очень важный принцип подхода к качественной работе - решайте задачу сначала в форме эскизов или набросков, даже если клиент их не требует. Проблемы надо встречать лицом к лицу, а не прятаться от них. Если вы работаете с фотографией, то сделать сначала карандашный набросок и потом на финальной стадии рисовать с него - лучше, чем рисовать напрямую с фотографии. Вы сами увидите, что в первом случае ваша работа становится свободней и выразительней. На самом деле большую часть вашего карандашного наброска можно перенести в окончательную работу, сделанную другим материалом, и эффект будет весьма хорош. Если фотография будет висеть рядом с окончательной работой, вторая будет казаться незаконченной в сравнении с первой и у вас возникнет соблазн добиться в своей работе той же гладкости и обилия деталей, что и на фотографии. Если же вместо этого рядом будет висеть ваш набросок, вы будете развивать уже проделанную вами работу, а не исходить из того, что увидел фотообъектив. Для увеличения используйте метод разбивки на квадраты. Это гарантирует, что вы будете рисовать, а не обводить. Прежде чем начать писать окончательную работу, спланируйте цвет. Переделки выглядят плохо, с каким бы материалом вы ни работали. Если все же придется что-то переделывать, постарайтесь полностью отчистить рабочую поверхность. При работе акварелью смойте краску с бумаги губкой. При работе маслом сначала соскоблите краску шпателем, потом возьмите скипидар и тряпку и сотрите краску до чистого холста. Если нижний слой краски сухой, его можно записать сверху, но результат никогда не будет выглядеть таким же свежим, как написанный по чистому холсту. Сарджент писал всю картину с первой попытки - или стирал ее полностью и начинал сначала. Возможно, его мазки так непосредственны и уверенны оттого, что он столько раз писал одну и ту же голову и в итоге пришел к великой экономности движений кисти. Светлая краска никогда не закроет темную так же хорошо, как темная - светлую. Со временем темная краска придаст светлой грязный оттенок, даже если это не произошло сразу.

Если вам даны сжатые сроки, велик соблазн сразу перепрыгнуть к созданию окончательной картины. Но мой опыт подсказывает, что это не ускоряет работу. Чтобы спасти безнадежную мешанину на холсте, придется потратить гораздо больше времени, чем ушло бы на первоначальные наброски и этюды. «Как-нибудь» - это никуда не годный подход к созданию картины. Нужно планировать все заранее, чтобы необходимость поменять позу, костюм или модель не настигла вас, когда окончательная работа уже наполовину готова. Лучше признать, что вы взялись за работу плохо и неправильно, и начать ее снова с самого начала.

Я знал одного иллюстратора, который для каждого заказа натягивал два холста. Все эксперименты, ошибки и неудачные шаги оставались на первом. Когда иллюстратор решал, что во всем разобрался, он сразу начинал писать на втором холсте. Это занимало у него от четверти до половины времени работы над первым. Таков был секрет постоянной свежести и спонтанности

его работ. На самом деле, начиная работать над картиной, он писал ничуть не более прямо и уверенно, чем любой другой художник. Но этот подход вовсе не замедлял, а, наоборот, как будто ускорял его работу. В результате мой друг пользовался репутацией художника, работающего смело, непосредственно и точно. Не будь мы с ним близкими друзьями, я никогда бы не узнал его тайну. Поскольку я не называю его имени, то считаю себя вправе привести здесь этот пример, полезный для всех нас.

К несчастью, большинство художников получает больше свободы, чем идет им на пользу. Страх ошибиться может задушить творческие способности и сковать инициативу. Постарайтесь проанализировать данные вам инструкции с точки зрения их цели. Если вы желаете сильно отклониться от них, возможно, достаточно будет телефонного разговора с заказчиком. Можете быть уверены: даже если ваши работы хорошо известны, ни один арт-директор не сможет представить себе в точности, что вы собираетесь сделать. Он рискует, доверяя вам на основании

вашей прошлой работы. Другого выхода у него нет. Вы и сами, когда берете заказ, не можете представить себе законченную работу в точности. Ведь ее создание - творческий процесс. Мало что можно сказать заранее о позах, костюмах и т. д., если только вам не вручили фотографию, с которой вы должны работать. Рекламные агентства редко снабжают художника чем-либо, кроме идеи и макета. Поэтому вряд ли вам дадут фотоматериал. Если же это случилось, сразу спросите, какую свободу вам предоставляют в реализации замысла. Может быть, эта фотография - только предложение возможного варианта и никто не ждет, что вы будете следовать ей буквально. Я никогда не забуду одного арт-директора, у которого была привычка вклеивать в макет вырезки из журналов. Он вручал макет художнику и приказывал сделать «не хуже». Однажды очень старательный молодой иллюстратор, у которого это был первый заказ, скопировал вырезку в точности. И принес ее, когда все время уже вышло, срок выпуска номера был на носу, а арт-директор - в истерике.

Собирайте в папки вырезки на разные темы -все, которые, как вы предполагаете, вам когда-либо понадобятся, а не только те, которые нужны в данный момент. Чтобы создать хорошую папку, нужны годы, так что начинайте прямо сейчас. Накопив опыт работы в рекламе, вы будете узнавать определенные типы рекламных объявлений. Как бы мы ни старались быть уникальными и оригинальными, большинство объявлений попадает в одну или несколько этих категорий. Я составил список из двадцати четырех типов рекламных объявлений. По моему мнению, этот список почти исчерпывающий. Конечно, разница будет в композиции и макете. Можете взять мои объявления в качестве общих идей для выработки собственного подхода, но не копируйте их и не используйте именно эти слоганы, заголовки и текст.

Двадцать четыре типа объявлений

1. Доминирует изображение

В этом случае иллюстрация практически и составляет все объявление. Роль иллюстратора очень важна, его выбирают за талант. Ему предоставляют половину или три четверти страницы, а иногда и целую страницу. Он должен рассказать всю историю, чтобы привлечь внимание зрителя и вызвать у него интерес. Такое объявление - отличная возможность для иллюстратора, лучше просто не бывает. Поэтому я построил свою книгу именно так. В этом случае вся ответственность за результат ложится на ваши плечи.

2. Фокус композиции - портрет крупным планом

Здесь вы можете проявить свое умение изображать характеры, выражения лиц и индивидуальность персонажей. Хорошо написанный портрет -это хорошее объявление.

3. Апелляция к «вечному аппетиту»

Люди всегда чего-то жаждут. Наша задача - заставить их возжелать именно того, что продаем мы.

4. Внимание зрителя устремлено на товар

Цель объявлений этого типа - сделать так, чтобы в памяти зрителя остался конкретный товар. Такой тип объявлений допускает большое разнообразие.

5. Романтические отношения

Романтические отношения - такая же вечная тема, как и аппетит. Эта тема всегда будет в поле зрения иллюстраторов.

6. Дом и семья

Такие объявления появляются снова и снова, но всегда можно найти какой-нибудь оригинальный поворот.

7. История, биография

Такие объявления всегда интересны для публики, и иллюстратору бывает приятно с ними работать.

8. «До и после»

Заезженный, но вполне работающий подход.

9. Предсказание будущего

Если вы умеете сделать его убедительным (а иногда - фантастичным), это объявление почти наверняка привлечет публику.

10. Карикатурный стиль

Этот подход хорош, поскольку контрастирует с преобладающей вокруг серьезностью. Он меняет ритм страницы и привлекает внимание.

11. Очень крупный план

Эффективно для сюжетов, которые иначе были бы очень скучными. Подходит к чему угодно, от мух до ресниц.

12. «Составной образ»

Иногда несколько фотографий срабатывают лучше, чем одна. Например, если они иллюстрируют несколько способов использования одного товара.

13. Серия картинок

Прием, позаимствованный из комиксов. История, рассказанная в картинках. Здесь художник может изобразить одних и тех же персонажей несколько раз в разных условиях. Этот тип слишком часто используют в последнее время, и он, кажется, отжил свое. Но, может, он еще годится в дело, кто знает.

14. Экшн

Хорошее динамичное действие всегда притягивает взгляд.

15. Сексуальная притягательность

Вечная тема.

16. Набросок

В набросках есть определенная сила, которой часто недостает в законченных работах. Наброски в рекламе весьма действенны. Их следовало бы использовать чаще.

17. Страшилки

Этот тип объявлений обращается к инстинкту самосохранения зрителя и весьма действен для определенных видов рекламы. Впрочем, он не должен быть слишком очевидным или гротескным.

18. Символические сюжеты

Шир окое по л е для проявления оригинальности.

19. Сюжеты с младенцами

Вечная тема.

20. Характерные типажи

Хорошая возможность проявить свои способности.

21. Сюжеты с детьми

Это лучший способ что-нибудь продать. Разве можно забыть свое детство? Кто из родителей не заинтересуется таким объявлением? Возможности для генерации идей - неограниченные. Детей следует изображать как можно реалистичней

и естественней и не слишком нарядно одетыми. Притягательность ребенка скорее в его цельности и невинности, чем в красоте.
22. Матъ и дитя
Этот сюжет, если он хорошо исполнен, обязательно привлечет зрителя.
23. Атрибуты роскошной жизни
Такой подход лучше всего работает во времена изобилия, когда люди интересуются качественными товарами и проявлениями хорошего вкуса. Другие базовые инстинкты, к которым обращается этот тип объявления, - стремление к престижу или превосходству, гордость собственника.
24. Полет фантазии
Это ваш шанс немножко побезумствовать; как правило, иллюстраторы бывают ему рады.
Я хотел бы обратить внимание читателей на книги Фрэнка Янга о дизайне рекламы. Авторитет мистера Янга в этой теме неоспорим. Личное знакомство с ним и его работой было для меня чрезвычайно полезно. Признаюсь, что не могу сравниться с ним в познаниях и опыте в области дизайна. Я считаю, что каждый иллюстратор должен тщательно изучить его работы, и пользуюсь возможностью поблагодарить его на этих страницах за вдохновение и руководство. В своей книге я не пытался рассказать о дизайне, поскольку это гораздо лучше сделано другими до меня. По этой же причине я рассказываю только об общих типах объявлений, сознавая, что мои макеты оставляют желать лучшего и могут быть мишенью для критики. Скажу честно, я не специалист по дизайну - и сам об этом жалею.
Я также хочу обратить ваше внимание на недавно вышедшую книгу по современным макетам: «Рекламный дизайн: воплощение идей» (Advertising Layout, The Projection of an Idea) Ричарда С. Шенолта. Книга отлично исполнена под руководством известного и опытного арт-директора и демонстрирует важнейшие основы этой темы.
227
ТИПЫ ЖУРНАЛЬНЫХ ОБЪЯВЛЕНИИ
i. Доминирует изображение
2. Фокус композиции -ПОРТРЕТ КРУПНЫМ ПЛАНОМ
3. АПЕЛЛЯЦИЯ К «ВЕЧНОМУ АППЕТИТУ»
A. ВНИМАНИЕ ЗРИТЕЛЯ УСТРЕМЛЕНО НА ТОВАР
228
ТИПЫ ЖУРНАЛЬНЫХ ОБЪЯВЛЕНИИ
5. РОМАНТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ
6. Д.ОМ И СЕМЬЯ
JUSTABOYWITH FANTASTIC IDEA5.
UNITED RAILROADS
8. «АО И ПОСЛЕ»
7. ИСТОРИЯ, БИОГРАФИЯ
229
ТИПЫ ЖУРНАЛЬНЫХ ОБЪЯВЛЕНИЙ
9. Доминирует изображение
----———————— ог- TR0UBLE п
AUTO-PARTS 1ЫС.“'Г„.
IO. КАРИКАТУРНЫЙ стиль
KEEPYOUREYEON
FLEETCART
10NEW MODELE IN OCTOBER
- W 'У л
POWER MOTOR-T V
itv,У>А:,8Л^\'А ’х-
|2. «СОСТАВНОЙ ОБРАЗ»
II. ОЧЕНЬ КРУПНЫЙ ПЛАН
230
ТИПЫ ЖУРНАЛЬНЫХ ОБЪЯВЛЕНИИ
13. СЕРИЯ КАРТИНОК

1-4. ЭКШН
I5-. СЕКСУАЛЬНАЯ ПРИТЯГАТЕЛЬНОСТЬ
MINUTEWARM HEATER.
|6. набросок
231
ТИПЫ ЖУРНАЛЬНЫХ ОБЪЯВЛЕНИИ
EUERY MAN NEEDf INftJRANCE
РЕВИС MUTUAL LIFE AL
OPFlCe PH! LA DELPH/Л . РЛ .
MUST BE KEVTFROMTHE UJSJCBOTUMU^!
IXVEfTlMUBKT COLrNFCILOFAlMEEJRlCA
17. СТРАШИЛКИ
18. СИМВОЛИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ
19. СЮЖЕТЫ С МЛАДЕНЦАМИ - ВЕЧНАЯ ТЕМА
VACAT1ON IN CALIFORNIA .
20. ХАРАКТЕРНЫЕ ТИПАЖИ
232
ТИПЫ ЖУРНАЛЬНЫХ ОБЪЯВЛЕНИИ
2|. СЮЖЕТЫ С ДЕТЬМИ -
ЛУЧШИЙ СПОСОБ ЧТО-НИБУДЬ ПРОДАТЬ
22. МАТЬ И ДИТЯ (ОБРАЩЕНИЕ к материнскому ИНСТИНКТУ)
23. АТРИБУТЫ РОСКОШНОЙ ЖИЗНИ
- jo would<ucbc,if youdidtif believe inus. Our carncyt deșire is to serve youbest— all w<iys ASSOCIATED DRUG STORES.
24. ПОЛЕТ ФАНТАЗИИ
233
СООТНОСИТЕ СВОЮ ИЛЛЮСТРАЦИЮ СО ВСЕМ ОБЪЯВЛЕНИЕМ
Хотя вас и не просят создавать макет всей журнальной страницы, он, как я уже сказал, должен представлять для вас живейший интерес. Многое зависит от того, как ваша работа уложится в общий дизайн, а также от вашего исполнения общей идеи. Я постараюсь дать вам несколько указаний, которые направят вас к достижению цели.
Если ваш макет уже и так пестрит сложным материалом, заполняющим пространство, постарайтесь оставить в своей иллюстрации как можно больше свободного места, делайте сочетание тональных пятен простым и не слишком разбивайте плоскости света и тени. Планируя сюжет, набросайте общий рисунок масс или пятен тона на кальке и положите на макет. Вы обнаружите, что многое можно выкинуть. В сложном и загруженном макете ваша иллюстрация станет выглядеть лучше, если она будет почти плоской, плакатной, совсем или почти без фона, с белым пространством, чтобы ей было чем «дышать». Так называемой «пятнистой» картинке нечего делать в «пятнистом» макете. Как бы хорошо она ни была исполнена, все в целом выглядит неприятно и действенность рекламы при этом снижается. Чтобы привлечь к себе внимание, иллюстрация должна отличаться от окружения.
То же относится к «серым» макетам - к таким, которые содержат большие области мелкого текста или другого оформления шрифта. Если вы не стараетесь нарочно создать меланхолический эффект, иллюстрация не должна быть серой. Пусть она содержит как можно больше цепляющих глаз плотных и светлых тонов, рядом с которыми серый массив текста будет смотреться красиво.
Если макет содержит хорошие открытые участки белого пространства, считайте, что вам повезло. Рекламщики много лет твердят клиентам о том, как важно белое пространство для привлечения внимания. Однако, к несчастью, место на рекламной странице стоит дорого, и платящий за него клиент склонен забивать его под завязку. В конечном счете он переплачивает вдвое, поскольку эффективность такого объявления вдвое ниже. Белое пространство может служить успеху объявления - или погубить его. В таком макете вы можете не стесняться и использовать в картинке по меньшей мере четыре хороших контрастирующих тона.

Планируя иллюстрацию, вернитесь к четырем базовым тональным схемам, которые мы обсуждали раньше. Если фон вашего макета - белый, разыграйте на этом фоне сочные серые и черные тона, а также немножко белого с фона. Если фон макета черный или серый, обратитесь к другим схемам. Смысл в том, чтобы размещать светлые тона на фоне черных и серых и наоборот. Внимание к этому фактору отличает посредственное объявление от по-настоящему качественной работы.

Фотографический материал обычно проходит утверждение, а затем его переносят в макет без изменений. Впрочем, иногда создатель макета, желая сберечь время, просто вклеивает в макет фигуры и материал, вырезанные из фотографии, уходя таким образом от серости и монотонности сюжета. Но результат выглядит «жестким» и «наклеенным» и никогда не будет смотреться так же хорошо, как качественный набросок или виньетка с хорошо спланированными размытыми и четкими кромками, которые связывают предмет картины с фоном. Такое переплетение помогает восприятию всей страницы как единого целого, а это также важно.

Когда будете сдавать работу, сообщите заказчику, что вы учли общий вид страницы, - например возьмите с собой подготовительные материалы, которыми вы пользовались, чтобы прийти к итоговому решению. Вне макета ваша иллюстрация может показаться чересчур резкой и сильной или, наоборот, блеклой и слабой, и если вам на это укажут, будьте готовы объяснить. Такое, впрочем, редко бывает - комментарии, как правило, относятся к достоинствам и недостаткам самой иллюстрации.

Если изображение рекламируемого товара присутствует на странице, но находится вне вашей иллюстрации, обязательно постарайтесь перенаправить взгляд зрителя на изображение товара или, по крайней мере, в его сторону. Проложите глазу путь через дизайн масс, контуров и линий. Арт-директор это обязательно оценит. Иногда изображение товара накладывают сверху так, что оно перекрывает часть иллюстрации. Обеспечьте достаточный контраст в этой области, чтобы изображение товара было хорошо заметно. Если товар показан на иллюстрации, сделайте его композиционным центром, направив к нему все возможные линии.

Я понимаю, что художнику с малым опытом трудно сразу научиться подчинять свою работу рекламному или коммерческому подходу. Часто он будет слышать такие слова: «Мы здесь не занимаемся высоким искусством - нам нужна хорошая реклама». К несчастью, такое разделение между искусством и рекламой существует в умах рекламодателей; можно убедительно показать, что весь прогресс искусства иллюстрации за последние двадцать лет шел в направлении чистого искусства. Изучите выпуски «Ежегодника арт-директора» (Art Director’s Annual), который

издается, по-моему, уже более двадцати пяти лет, и это станет очевидно. Реклама постоянно старается догнать чистое искусство, и, по моему мнению, догоняет и даже во многих случаях перегоняет его. Иногда рекламщики обращаются к лучшим художникам страны и платят им большие деньги. Ни один рекламодатель не откажется использовать хороший рисунок с верными тоном, композицией, цветом и концепцией. Нельзя провести определенную границу между искусством для рекламы и чистым искусством. Произведение искусства может быть только хорошим или плохим. И разница определяется отнюдь не краской, не материалами и не техникой. Рекламный подход определяет лишь, как рассказывается история, к каким сторонам человеческой психологии обращается иллюстрация, как привлекает внимание и какой вызывает отклик. К высокому искусству можно отнести любое произведение, которое обладает собственной внутренней красотой и создается исключительно по этой причине.

Отчего рекламное искусство страдает, так это от допускаемых в нем несообразностей. Например, в тонко написанную картину рекламщики могут вклеить «пузыри» с речью героев (прием, позаимствованный из комиксов).

Результат выглядит нелепо и чрезвычайно безвкусно. Если хорошим вкусом жертвуют ради привлечения внимания, что толку от такого внимания? Ведь оно привлечено безвкусицей. Словно человек ведет себя безобразно, а потом гордится, что люди его замечают. В рекламе постоянно совершается одна и та же ошибка, продиктованная заблуждением, что лучшая иллюстрация - та, которая битком набита цепляющими глаз деталями. Скорее всего, такие детали привлекут внимание к себе, отвлекая его от идеи и товара. Реклама оказывается неудачной и из-за цвета, когда рекламщики настаивают на использовании только основных цветов, или цветов солнечного спектра, сочетание которых режет глаз. В конце концов подобные «произведения» сообщают большим тиражом лишь о неисправимо дурном вкусе заказчика. Если рекламодатель не верит, что цвет кроется в тонах и их прекрасных соотношениях, пускай сходит на любой фильм, снятый на пленке Technicolor. Кадры фильма будут гораздо ярче всех его «основных цветов».

Реклама оказывается неудачной и из-за того, что люди, имеющие власть планировать и заказывать иллюстрации, порой не знают азов изобразительного искусства, а потому выдают инструкции, совершенно несовместимые с высоким качеством рекламы. Как ни странно, чем меньше человек знает, тем больше он раздает указаний. Лучшие арт-директора узнают способных художников и дают им почти полную свободу. И неизменно добиваются отличных результатов.

Вот лучший способ «почувствовать» представление рекламного материала. Пролистайте журнал, выберите какое-нибудь объявление и начните передвигать его элементы в блокноте для рисования, чтобы получилась новая композиция. Выкиньте часть «балласта», чтобы открылось белое пространство. Сделайте просто блоки, линии и белые пространства в миниатюрном наброске композиции в светлых, средних и плотных тонах. Из обычных макетов могут выйти настоящие произведения искусства, если продумать равновесие и расположение масс. Очень скоро вы увидите плоды этих опытов - у вас появится чутье на хорошее размещение элементов.

Координация усилий художника и рекламодателя лежит в понимании целей и намерений друг друга. Клиент вносит в общее дело свои познания в области коммерции, рекламное пространство, а также товар с хорошей репутацией. Вы же, со своей стороны, вносите свое понимание света, формы и дизайна, а также драматическую интерпретацию. Ни одна сторона не могла бы обойтись без другой. Ваш вклад больше, чем вклад клиента, поскольку ваши познания и опыт приобрести труднее.

Лучший коммерческий художник не тот, который покорно соглашается на все предложения, но тот, который готов слушать и сотрудничать всеми возможными способами (кроме порождения на свет иллюстраций, позорящих его как художника). Если художника заставляют создать никуда не годную работу, он должен иметь смелость отказаться от нее. Деньги - это еще не все.

Допустим, вам позвонил арт-директор рекламного агентства. Ему нужна черно-белая иллюстрация общего назначения для журнала. На странице 237 изображен типичный макет, который вы можете получить от журнала. Мы предполагаем, что должны следовать макету в отношении пространства, отведенного каждому элементу дизайна. Клиент - компания-производитель термостатов для дома. Заголовок объявления - «Идеальная погода в доме». Вы соглашаетесь, что идея довольно нова и интересна. Базовая потребность человека, к которой обращается реклама, - желание спастись от холода. С ним соседствует любовь к дому и семье, а также стремление к безопасности и удобству. Мы замечаем, что контраст - или элемент «до и после» - обеспечивается небольшим линейным рисунком, изображающим фигуру в плаще на холодном ветру.

(Арт-директор говорит, что этот рисунок они сделают сами.) Думая дальше над психологическим аспектом, вы приходите к выводу, что в сюжете неявно

присутствуют также «свобода от забот», «желание расслабиться» и многое другое. Все это наводит нас на мысли о том, что можно сделать с иллюстрацией.
Покажем отца, у которого освободилось время для занятий с маленькой дочерью, и мать, которая любовно склоняется над ними, - ей тоже интересно. По вечерам, когда мужчина с большой вероятностью оказывается дома и когда на улице холоднее всего, логично занимать ребенка, читая ему книжку. Арт-директор, занятой человек, скорее всего, не будет вдаваться в дальнейшие детали, а только скажет: «Нам нужно выражение семейной любви, тепла и уюта. Нарисуйте это получше и побыстрее». (Все, что связано с рекламой, всегда делается «побыстрее».) Еще он говорит, что ему не нужен детальный эскиз, но он хотел бы увидеть наброски, показывающие общую композицию.
На следующих страницах вы увидите наброски - такие, какие просил арт-директор или какие сознательный художник в любом случае сделает, прежде чем приглашать моделей. Выбирается один из набросков как наиболее соответствующий задаче, художник приглашает моделей и фотографирует их в нужных позах. Он пробует несколько разных видов освещения и делает много попыток, желая получить выражения лиц, которые как можно более точно расскажут нужную историю.
На окончательной иллюстрации вы заметите попытки художника уйти от жесткости деталей фотографии. Все контуры тщательно продуманы. Выбрано освещение со спины - логичное при чтении книги, но также дающее нам хороший отраженный свет и светящиеся тени. Когда сюжет не поддерживается цветом, для достижения живописного эффекта нужно полагаться исключительно на тона. Любой сюжет следует тщательно
изучить для достижения хорошего баланса плотных, средних и светлых тонов с целью получения черно-белой интерпретации. В черно-белых работах следует избегать лишь ощущения тяжести и темноты, особенно если сюжет жизнерадостен. Тона непосредственно связаны с настроением, и, если художник об этом забыл, картина может (к несчастью для него) выражать настроение, полностью противоположное идее, которую она призвана воплощать.
По мере совершенствования вам станет ясно, что личные ощущения и вообще личность художника чрезвычайно важны. Картина - это не просто заполненные краской контуры предметов. Единственное, за счет чего вы достигаете выразительности, - интерпретация источника, то есть природы, света и формы, а также ваших чувств, вызванных ими.
Очень часто реклама почти не выражает индивидуальности художника, а вместо этого основана на какой-нибудь формуле. Арт-директора и художники слишком склонны к подражанию и ленятся творить. Неудивительно, что в условиях напряженной работы и сжатых сроков людям бывает не до творчества. Ответ не в том, чтобы копировать подход конкурента. Но очень немногие из нас обладают достаточной отвагой, чтобы стараться выразить свою личность. И все же если вы не будете стремиться к самовыражению, ваше творческое «я» никогда не выйдет на свет!
Давайте для начала поверим, что наши глаза (а не уши) ничуть не хуже, чем у других. Поверим, что имеем такое же право на самовыражение, как любой другой человек. Если мы не знаем, что нарисовать, это оттого, что мы не слишком старательно обдумали сюжет и не заглянули к себе в душу. Если бы нас не интересовало ничто в мире, у нас не было бы никаких идей. Но пока нас хоть что-то волнует, у нас есть платформа для выражения своих чувств по этому поводу.

Жч*Fir^soacrt к<*г лн<ь(Н4^> -

НАБРОСКИ КОМПОЗИЦИИ
ТЩАТЕЛЬНО РАССМОТРЕВ ПРИСЛАННЫЙ АГЕНТСТВОМ МАКЕТ, МЬ| РЕШАЕМ, ЧТО СЮЖЕТ МОЖНО УЛУЧШИТЬ, ЕСЛИ СКАНИРОВАТЬ ЕГО И СДЕЛАТЬ ГОЛОВЬi КРУПНЕЕ. В ТОМ

МАКЕТЕ, КОТОРОЙ НАМ ДАН, ФИГУРЬі СМОТРЯТ ЗА ПРЕДЕЛЫ ОБЪЯВЛЕНИЯ. ЭТО ЯВНО ОТВЛЕКАЕТ ВНИМАНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ ОТ ТОВАРА ВМЕСТО ТОГО, ЧТОБО ПРИВЛЕКАТЬ. ПОЭТОМУ МО ПРОБУЕМ РАЗВЕРНУТЬ ФИГУРЬі. ПОЛУЧАЕМ НА ЭТО РАЗРЕШЕНИЕ АРТ-ДИРЕКТОРА (ПО ТЕЛЕФОНУ ИЛИ ПОКАЗАВ ЕМУ НАБРОСКИ). ТЕПЕРЬ МО ГОТОВО ПРИГЛАШАТЬ МОДЕЛЕЙ ДЛЯ ФОТОГРАФИРОВАНИЯ ИЛИ НАПИСАНИЯ Этюдов. БЛАГОДАРЯ НАБРОСКАМ МО МОЖЕМ РАСПОЛОЖИТЬ ПРЕДМЕТЫ ПЕРЕД ОБЪЕКТИВОМ ТАК, КАК НУЖНО НАМ, - ЧТОБЫ ФОТОГРАФИЯ СЛУЖИЛА НАМ,
А НЕ МЫ ЕЙ. ПОПРОБУЙТЕ ЭТОТ ПОДХОД.
238
ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ НА ОСНОВЕ ФОТОГРАФИИ
239
ГОТОВАЯ РЕКЛАМНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ
240
КАКОВО БУДУЩЕЕ ЖУРНАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ?
Может показаться, что в области журнальной рекламы перепробовано уже решительно все и что мы достигли точки, в которой любой подход будет неизбежно повторять сделанное ранее. Но пока журнальная реклама существует и пока мы, художники, в ней участвуем, по-видимому, она будет существовать и дальше примерно в том же виде.
Один из величайших врагов хорошего вкуса в рекламе - стремление привлечь внимание зрителя. Шрифты становятся все тяжелее и жирнее. Цвет - ярче. Пространство заполняется теснее. Оно дорожает, и потому в него пытаются впихнуть больше. Рекламщики готовы на любые уловки, лишь бы привлечь внимание. Представим себе группу людей в комнате. Один человек повышает голос, поэтому другой тоже вынужден говорить громче. Может быть, кто-нибудь включает радио на полную катушку, и скоро уже всем приходится кричать. Журнальная реклама может быть прекрасной, если соблюдается девиз «Пускай все замолчат, кроме меня» (как сказал однажды один маленький мальчик). Короче говоря, если все кричат, то и мне приходится кричать. Но, к счастью, печатное слово кричать не умеет. Люди плохо понимают, чего можно добиться жирными шрифтами, крикливым цветом, чересчур восторженным текстом и тому подобным. Тот самый закон контраста, который привлекает внимание ко всем этим вещам, может сделать их невидимыми, если все остальное на странице тоже «кричит». Как тишина в комнате привлекает внимание к одному голосу, так простота и простор привлекают внимание к элегантно оформленному объявлению. Жирный шрифт съедает то самое пространство, которое нужно рекламе, чтобы быть действенной. Конфликтующие цвета уничтожают как самих себя, так и ту самую тишину и контраст, которого требует яркий цвет.
Представьте себе комнату, заваленную всевозможными вещами. Расчистим квадрат на полу и поместим в середину одно-единственное яблоко или апельсин. Для меня это и есть принцип, который позволяет сфокусировать зрителя на объекте. Рассыпав целый ящик апельсинов по всей остальной комнате, мы не привлекли бы и десятой доли этого внимания.
Этот принцип чрезвычайно трудно объяснить рекламщикам, но его эффективность испытана на деле и подтверждается снова и снова. Я вспоминаю рекламный плакат кока-колы с единственным словом «Да!» и единственной фигурой девушки, протягивающей бутылочку зрителю. Я вспоминаю рекламу супа Campbell, на которой видны голова и плечи мальчика - он
протягивает миску, а сверху написано только одно слово: «Еще!» Белое пространство окружает область яркого цвета - в первом примере это портрет крупным планом на ровном зеленом фоне. Я вспоминаю рекламу ювелирной фирмы - одно-единственное украшение посреди черной страницы. Я вспоминаю простую действенность работ Маклелланда для автомобильных кузовов Фишера - они вошли в золотой фонд истории рекламы. Я мог бы привести еще множество примеров, продающих товар и имя рекламного клиента с эффективностью, какой не достигнуть, просто сделав шрифт жирным, а цвет - крикливым.

Поскольку мы не можем использовать неоновые цвета на журнальной странице (даже это уже пробовали, в пределах возможностей полиграфии!), очевидно, что вопить и визжать - не выход. Принимая во внимание ценность и необходимость контраста - там, где он возможен, - может быть, все, что нам остается, это выделяться за счет хороших манер на фоне всеобщих плохих? Не можем ли мы выгодно отличаться за счет простоты? Вымести мусор плохой рекламы с чистого белого пространства?

Если реклама будет существовать и развиваться, есть ли еще простор для совершенствования рекламных текстов и материалов? Кажется, все превосходные степени прилагательных уже заезжены до невозможности. Всего несколько лет назад журналы печатались с полосами под обрез. В результате по краям страницы получалось дополнительное пространство шириной в 2,5 см или около того. Все, кто мог себе это позволить, не упускали удобного случая - ведь это же лишнее пространство, которое можно чем-нибудь заполнить! Да, в итоге одно объявление становилось немножко больше другого, но что это дало? Красота белого поля, которое придавало объявлению действенность, вытеснялась, и объявление сливалось с ковром. Размер площади, если она забита до отказа, очень мало влияет на действенность объявления. Я хотел бы обратить внимание читателя на следующий факт: если на киноэкране возникает человеческое лицо, даже очень маленькое, мы всегда воспринимаем его именно как человеческое лицо. При увеличении размера мы видим то же самое, но с чуть более близкого расстояния. Если мы стремимся именно к такому эффекту, он весьма ценен для рекламы.

Но увеличение площади неизменно достигается за счет изолирующих объявление полей, или «пространства для дыхания». Если объявление наползает на края, оно перестает работать. Так излишняя полнота мешает человеку жить

и функционировать нормально. Объявление может «свешиваться» за края выделенного ему пространства, как зад толстяка свешивается по краям стула. Использование страницы «под обрез» дает очень мало - выигрывают лишь умные рекламщики, которые используют его как «пространство для дыхания», понимая, что лишняя площадь стоит заплаченных за нее денег. А полоса «под обрез» подобна картине без рамы.

Если рекламу уже нельзя сделать крупней и крикливей, что остается? Ответ один: развитие хорошего вкуса. Хороший вкус в работе художника, материалах и оформлении. Реклама переросла свои старые одежки. Они ей малы. Вместо того чтобы шарахаться от искусства, реклама должна выйти ему навстречу. Фундамент, на котором стоят хорошо исполненные произведения искусства, тот же, на котором можно построить лучшие рекламные объявления. Это правдивое представление истины, приукрашенное с воображением и вкусом, простота подхода, подчинение банального и второстепенного важному и неустанное стремление к совершенству.

Многие возможности применения искусства в рекламе еще не исследованы. Но исследования в этой области должны зарождаться в царстве искусства, а не в рекламных агентствах. Рекламщик не может и никогда не сможет объяснить нам, как это делается. Наши познания шире, чем у него. Поэтому нам не следует ограничивать свою индивидуальность и творческие способности требованиями рекламного агентства. Мы должны дать рекламщику больше, чем он просит.

Нет другого пути к этому, кроме как улучшать подготовку дизайнеров, художников и копирайтеров - ведь журнальная реклама есть не что иное, как плод совместных усилий этих троих. Мы по возможности должны бороться за стирание границы между рекламным и чистым искусством. По-моему, не очень логично, когда художник готов голодать, лишь бы заниматься высоким искусством, и в то же время чурается работы в рекламе. Он не хочет «опускаться» до рекламы, но почему бы вместо этого не поднять ее до

своего уровня? Разве зритель не получает такое же удовольствие от рассматривания картины на журнальной странице, как от картины на стене в выставочном зале?
Представьте себе, что какой-нибудь журнал использовал в рекламе акварель Сарджента или один из его изумительных портретов углем. Без сомнения, такая реклама будет весьма эффективной. В конце концов, что такое реклама на художественном уровне, как не произведение искусства, которое мы для нее создали?
Нет, дорогой мой читатель, в области журнальной рекламы предстоит сделать еще очень многое. Реклама будет стоять на том же уровне, на каком стоят наши работы. Когда наши произведения станут достаточно хороши, рекламщики перестанут диктовать нам каждый шаг. Перед рекламной индустрией стоит задача развития хорошего вкуса, но она гораздо легче, чем то, что предстоит нам. Мы должны больше, чем когда-либо, строить свою работу на фундаментальных принципах. Не следует думать, что год-два обучения в художественной школе - это все образование, которое нам нужно. Из школы мы выходим подмастерьями, а мастерами нам еще только предстоит стать под собственным неустанным руководством.
Конечно, с развитием технологий придут новые формы рекламы. Но реклама есть реклама, и не важно, создана она посредством изображения, рассказана устно, спета или сыграна актерами. Реклама - это любой способ, которым можно заставить людей смотреть и слушать.
Думая о развитии хорошего вкуса как единственном спасении рекламы завтрашнего дня, представим себе среднюю кинокартину двадцатилетней давности и сравним ее с сегодняшним кино. Сравните игру актеров, художественное оформление, творческий подход режиссера. Героя и героиню вчерашних фильмов ожидал бы неминуемый провал в сегодняшних. И продюсера тоже.
Посмотрим на архитектуру, промышленный дизайн, инженерное дело. Все они развиваются в сторону большей простоты и хорошего вкуса. А поскольку изменения происходят во всех отраслях, то и реклама не может быть исключением.
Чтобы подготовиться к работе в рекламе завтрашнего дня, не рассматривайте слишком пристально рекламу дня сегодняшнего. Вместо этого смотрите на окружающий мир, природу, форму, цвет и дизайн. Обратитесь к единственному источнику, который может придать вашей работе столь нужные качества. Рисуйте головы, словно создавая портрет на века. Рисуйте форму, словно вам предстоит изваять ее в мраморе. Ищите красоту тона и цвета, достойную картины для вернисажа. Другого, лучшего, пути нет.

Билборд
Я уже говорил о соотношении времени, отпущенного зрителю на чтение, с видами рекламы. Пожалуй, для билборда этот аспект наиболее важен. Все специалисты согласны с тем, что для билборда время чтения ограничено десятью секундами. Следовательно, при планировании билборда нужно исходить из этой величины. Конечно, десять секунд - это очень мало. И в то же время, если водитель отрывает глаза от дороги, чтобы прочитать надпись на билборде, десять секунд - непозволительно долгий срок. Чтобы водитель успел увидеть билборд, не слишком надолго отвлекаясь от управления машиной, билборды размещают одним из двух способов. Первый - поставить щит под углом, чтобы его было видно издали. Это объясняет, почему билборды иногда расставляют зигзагом. Второй способ - по возможности ставить билборд прямо перед водителем так, чтобы зрительная ось совпадала с направлением дорожного движения. Количество слов сокращается до минимума, а композиция делается как можно проще, чтобы ее было видно издалека. Примите за аксиому, что билборд должен быть простым, содержать прямой призыв и читаться быстро.
Пожалуй, самый популярный сюжет для билборда - голова крупным планом. А если не голова, то какой-нибудь другой единственный крупный элемент.

Хорошо использовать одну человеческую фигуру, особенно если ее можно уместить горизонтально вдоль билборда. Если использовать фигуры по пояс, вертикально, тогда их можно взять несколько. На билборде очень редко используется сплошное изображение от края до края - разве что сюжет предельно прост.
На всем билборде не следует использовать больше восьми слов, включая название продукта. Чем больше слов удастся выкинуть даже из этого числа, тем лучше. Билборд с единственным словом - мечта каждого художника. Рекламные агентства привыкли писать материал для журнальной рекламы и поэтому при планировании билбордов часто допускают плачевные ошибки. Однотонный или очень простой фон - жизненная необходимость. Диагональная композиция бывает хороша, потому что контрастирует с обычной горизонтальной или вертикальной
композицией окружающих билбордов. Хорошо также немного опустить верхний край фона и сделать так, чтобы картинка выступала за его пределы - тогда в ровной линии билбордов возникает провал, и это привлекает внимание. По этой же причине текст иногда размещают над фоном билборда. Четыре тональные схемы, о которых мы говорили раньше, практически незаменимы для создания хорошего билборда. В целом билборд должен быть четким, хорошо очерченным и контрастным.
Изучите расположение плакатных листов (постеров) на билборде, показанное на следующей странице. При планировании билбордов старайтесь, чтобы граница между плакатами не разрезала глаза, пальцы или даже голову фигуры, если этого можно избежать. Не допускайте, чтобы разрез прошел вдоль строчки мелкого шрифта. Если билборд клеят в ветреный день, практически невозможно точно пригнать плакаты. Старайтесь насколько можно облегчить работу печатника, который будет воспроизводить вашу иллюстрацию, - от этого выиграете вы оба.
Обратите внимание, что половинные плакаты размещаются либо по верхнему краю, либо по нижнему, то есть над двумя полными плакатами или под ними. Это дает вам значительную свободу в работе, и вы можете при размещении материала избегать разрезания важных элементов.
Иногда билборды синдицируются, и тогда на них нужно оставить пустое место для названия фирмы-посредника. В этом случае запланируйте его сразу.
Билборды надо планировать еще более тщательно, чем любые другие рекламные материалы. Скорее всего, вас попросят представить подробный набросок перед сдачей окончательного варианта, и это к лучшему, так как хороший билборд нельзя сделать «наугад».
Есть несколько более или менее «стандартных» видов композиции билборда - наверняка они вам знакомы. На самом деле довольно трудно уйти от всех этих вариантов и все же получить хороший результат. Горизонтальный формат билборда нелегко заполнить хорошим дизайном, и при этом он отличается от формата бумаги или холста, используемых для других видов иллюстраций. Экспериментируйте с форматом билборда.

КАК БИЛБОРД ДЕЛИТСЯ НА ПЛАКАТЫ (ПОСТЕРЫ)
ШИРИНА СОСТАВЛЯЕТ 2 <4 вьісоты 1 а
КАК РАСПОЛАГАЮТСЯ ПЛАКАТЫ НА БИЛБОРДЕ
ИЛИ НАВЕРХУ
ИЛИ ТАК
£
ИЛИ ПОСЕРЕДИНЕ Г
I ПОЛОВИННЫЕ
I ПЛАКАТЫ МОГУТ ф { ОКАЗАТЬСЯ ВНИЗУ
НО, ЕСЛИ МОЖНО, ПЛАНИРУЙТЕ СВОЙ БИЛБОРД
С УЧЕТОМ ПРОСТОГО РАСПОЛОЖЕНИЯ ПЛАКАТОВ
ПЛАНИРУЙТЕ СВОЙ БИЛБОРД
БИЛБОРД ОЧЕНЬ ЛЕГКО СПЛАНИРОВАТЬ ТАК, ЧТОБЬі ОБЛЕГЧИТЬ РАБОТУ ТИПОГРАФУ И РАСКЛЕЙЩИКУ. СТАРАЙТЕСЬ, ЧТОБЬІ РАЗРЕЗЫ МЕЖДУ ПЛАКАТАМИ НЕ ПРОХОДИЛИ ПО

ГЛАЗАМ, РТАМ, ПАЛЬЦАМ и ДРУГИМ ЧАСТЯМ ТЕЛА - Это ПЛОХО СМОТРИТСЯ, ЕСЛИ плакаты НАКЛЕЕНЫ с небольшим СМЕЩЕНИЕМ. РАБОТАТЬ С ТАКИМИ РАЗРЕЗАМИ СЛОЖНО И ДЛЯ ТИПОГРАФА. ПО ВОЗМОЖНОСТИ СТАРАЙТЕСЬ, ЧТОБЬі ЧЕРТЫ ЛИЦА НАХОДИЛИСЬ ЦЕЛИКОМ НА ОДНОМ ПЛАКАТЕ. СЛЕДИТЕ, ЧТОБЬі РАЗРЕЗЫ НЕ ПРОХОДИЛИ ПО СТРОЧКАМ МЕЛКОГО ШРИФТА. «ЧЕМ ЛЕГЧЕ ТИПОГРАФУ, ТЕМ ЛУЧШЕ КЛИШЕ». ДЕЛАЙТЕ ВСЕ КАК СЛЕДУЕТ.
244
ТИПИЧНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ БИЛБОРДА
ПРИВЛЕКАЮЩАЯ ИНТЕРЕС ИЛЛЮСТРАЦИЯ НАХОДИТСЯ С ОДНОЙ СТОРОНЫ, А ТЕКСТ, ИЗОБРАЖЕНИЕ ТОВАРА И ЕГО НАЗВАНИЕ - С ДРУГОЙ. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА РАСПОЛОЖЕНИЕ ПЛАКАТОВ.
КАРТИНКА РАЗМЕЩАЕТСЯ ДИАГОНАЛЬНО МЕЖДУ НАЗВАНИЕМ ТОВАРА И ПОДПИСЬЮ. ДИАГОНАЛЬ МОЖЕТ ПРОХОДИТЬ В ЛЮБОМ ИЗ ДВУХ НАПРАВЛЕНИЙ. ЦЕПЛЯЕТ ГЛАЗ.
ИЛЛЮСТРАЦИЯ С ОБЕИХ СТОРОН, ОСТАВЛЕНО ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ТЕКСТА ИЛИ НАЗВАНИЯ ПРОДУКТА. МОЖЕТ БЬІТЬ СПЛОШНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ.
245
ТИПИЧНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ БИЛБОРДА
ИЗОБРАЖЕНИЕ, ПРИВЛЕКАЮЩЕЕ ВНИМАНИЕ, В ЦЕНТРЕ, ТЕКСТ ПО КРАЯМ
SUDWEISER-AGED •
ИЗОБРАЖЕНИЕ НАД НАЗВАНИЕМ ТОВАРА
ТЕКСТ НАД ИЗОБРАЖЕНИЕМ
246
ТИПИЧНЫМ ЗАКАЗ НА БИЛБОРД
Допустим, мне заказали сделать билборд. Возьмем выдуманный товар, и я покажу вам, как я работал бы над этим заказом, если бы получил его в реальной жизни. Предположим, товар - безалкогольный напиток со вкусом лайма. Назовем его Zip («Вжик») по той простой причине, что мне не известен ни один напиток с таким названием. Теперь вот что: напиток имеет вкус лайма, а лаймы кислые. Многие потребители не любят кислое. Поэтому наша задача - создать привлекательный билборд, который подчеркивает, что этот напиток - сладкий и приятный на вкус. Значит, подписи могут быть такими:
Сладкий - вам понравится
Сладко в самый раз Слаще не бывает Сладкий, как юность
Последний вариант мне нравится больше всего. Он вызывает в голове образ милой юной девушки, но, поскольку напиток называется «Вжик», она должна быть энергичной, стремительной. На билборде нужно показать бутылку -и, наверно, стакан тоже. Если мы хотим, чтобы фигура находилась в движении, бутылка и стакан неминуемо окажутся в разных местах. Значит, чтобы привязать фигуру к продукту, давайте изобразим девушку с бутылкой и почти полным стаканом в руках. Эта поза как-то не вызывает мыслей о физической активности, поэтому давайте оденем девушку в спортивную одежду. Может быть, она только что играла в теннис, а теперь отдыхает на террасе клуба. Замечу, что девушка должна смотреть из плоскости билборда прямо на зрителя (так следует делать всегда). Билборд имеет форму прямоугольника, а следовательно, идеально подходит для нашего сюжета.
В такой билборд обязательно надо включать наименование товара или товарный знак. Поэтому придумаем логотип для напитка, хотя если бы мы работали над настоящим заказом, у напитка уже был бы логотип - либо разработанный другим художником по нашему заказу, либо предоставленный клиентом, который платит за создание билборда. Я постараюсь сам нарисовать логотип, - пожалуйста, извините меня за неумелую работу.
Я только что сделал несколько очень маленьких карандашных набросков окончательного
расположения элементов билборда. Поскольку место на страницах этой книги ограниченно и поскольку я забраковал все, кроме двух, я не буду показывать их все. Однако я взял два наиболее удачных наброска и сделал с них два чуть более подробных, размером 10х23 см. (Мне пришлось их немного уменьшить, чтобы они поместились на книжной странице.) С двух новых

набросков я нарисовал два цветных. Они создаются лишь для определения общего эффекта и выбора цвета, поэтому я сделал их как можно более простыми. Если бы заказчик попросил у меня цветной набросок, я бы работал на бумаге 25x57 см.
Я выбираю один из набросков, приглашаю модель и размещаю ее в нужной позе. Я буду либо писать с натуры, либо делать фотографии. Мне нужна оживленная улыбка, и я хочу ее зафиксировать. Выработав неплохую цветовую схему, я делаю фотографии на основе своих набросков.
Затем я выбираю лучший отпечаток и начинаю создавать окончательную работу. Картина маслом будет размером 50x114 см. Репродукцию будут делать с этой большой картины. Теперь я рисую очертания углем. Я обнаруживаю, что, если поместить половинный плакат в левом верхнем углу билборда, лицо девушки полностью попадает во второй плакат сверху. Еще при этом верхняя надпись целиком попадает на ряд половинных плакатов. Я рад, что мне удалось облегчить работу типографу. Сначала я заполняю фон, потом рисую красный шезлонг. Цвет фона получился из смеси цветов кофточки, шезлонга и шортов девушки. Белые шорты я связал с остальными элементами, слегка тронув их окружающими цветами.
И вот картина закончена. Я жду, пока высохнут краски. Теперь я добавляю надпись и некоторые финальные мазки, чтобы завершить всю картину одновременно. Вокруг рисунка я оставил белое поле, имитируя белые поля, которые всегда окружают напечатанный типографским способом билборд.
Многие люди возмущаются из-за билбордов, утверждая, что те обезображивают лик наших городов и загородной природы. По поводу природы я согласен, там билборды иногда режут глаз. Что же до городов, в них билборды с успехом могут загораживать ветхие здания или пустыри, заваленные мусором. А если художник поработал на славу, билборд не будет безобразным. Все зависит от вас.
247
НАБРОСКИ ИДЕИ
ХОРОШЕЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ. ОДНАКО НОГА ДЕВУШКИ ОТВЛЕКАЕТ ВНИМАНИЕ ОТ ТОВАРНОГО ЗНАКА ИЛИ ВООБЩЕ УВОДИТ ВЗГЛЯД ЗА ПРЕДЕЛЫ ПЛАКАТА. ПОПРОБУЕМ ЕЩЕ РАЗ. ХОРОШО, НО теперь НОГИ СЛИШКОМ ПЛОХО ВИДнЬi. истина где-то посередине, например, МОЖНО ОПУСТИТЬ КОЛЕНО ДЕВУШКИ НА ВЕРХНЕМ НАБРОСКЕ.
Я СДЕЛАЛ НЕСКОЛЬКО МАЛЕНЬКИХ НАБРОСКОВ, И ЭТИ ПОКАЗАЛИСЬ МНЕ НАИБОЛЕЕ МНОГООБЕЩАЮЩИМИ. Я ПЕРЕРИСОВАЛ ИХ БОЛЕЕ ПОДРОБНО И ОБНАРУЖИЛ ТЕХНИЧЕСКУЮ ПРОБЛЕМУ. ЕСЛИ БЫ ОНА ОТКРЫЛАСЬ НА БОЛЕЕ ПОЗДНЕМ ЭТАПЕ РАБОТЫ, БЫЛО БЫ ГОРАЗДО ХУЖЕ. ЭТО ПОКАЗЫВАЕТ, КАК ПОЛЕЗНО ВСЕ ХОРОШО СПЛАНИРОВАТЬ. С ЭТОГО МОМЕНТА ХУДОЖНИК начинает думать о цвете, начинаем с нескольких крохотных цветных набросков, когда ПОЛУЧИТСЯ НАБРОСОК, КОТОРЫЙ ПОНРАВИТСЯ ХУДОЖНИКУ, можно КЛАСТЬ ЦВЕТ сразу поверх выбранного карандашного наброска или НАСКОРО СДЕЛАТЬ НЕСКОЛЬКО набросков ДРУГОЙ схемы, достаточно больших, чтобы их было видно с другой стороны комнаты.
248
ЧЕРНО-БЕЛЫЕ РЕПРОДУКЦИИ ЭТЮДОВ. СДЕЛАННЫХ В ЦВЕТЕ
ЭТЮДЫ В ЦВЕТЕ. МОЖНО ДЕЛАТЬ С МОДЕЛИ ИЛИ ФОТОГРАФИИ. МОЖНО ОБОЙТИСЬ И БЕЗ ПОДДЕРЖИВАЮЩЕГО МАТЕРИАЛА, ЕСЛИ НАБРОСКИ НЕ ПРЕДПОЛАГАЕТСЯ СДАВАТЬ. ОНИ НУЖНЬi ДЛЯ СОБСТВЕННЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ ХУДОЖНИКА - С ИХ ПОМОЩЬЮ ОН УБЕЖДАЕТСЯ, ЧТО ВСЕ СПЛАНИРОВАНО ПРАВИЛЬНО (ИЛИ НАОБОРОТ). ПОЛУЧИВ УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНЫЙ ЭСКИЗ, ХУДОЖНИК МОЖЕТ ПЕРЕХОДИТЬ К ОКОНЧАТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ. ПОДОБНЫЕ НАБРОСКИ СЛЕДуЕТ СЧИТАТЬ ТАКИМИ ЖЕ ВАЖНЫМИ, КАК ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ РАБОТА, ПОТОМУ ЧТО НА НИХ ЗАПЕЧАТЛЕНЫ ВАЖНЫЕ Элементы, без которых не бывает хорошего билборда.
249
законченный билборд
ЗДЕСЬ МЬi ВИДИМ ЗАКОНЧЕННЕЙ БИАБОРД. МЬi МОГЛИ БЬi ВОПЛОТИТЬ И ЛЮБУЮ ДРУГУЮ ИЗ ДЕСЯТКА ВОЗМОЖНЫХ ИДЕЙ.
250
Реклама на стендах

Изготовленные в типографии стенды, в том числе силуэтные, дают потребителю больше времени на прочтение текста. Однако, в отличие от журнальной рекламы, внимание читателя направлено на стенд небезраздельно: как правило, люди видят его в тот момент, когда торопятся, пробегая мимо витрин, занимаясь покупками, обедая, идя на работу или с работы. Поэтому при планировании стенда стоит учесть, что текст должен быть кратким, графические элементы - простыми для восприятия, призыв к зрителю - непосредственным.

Сначала рассмотрим различные типы стендов. Чаще всего встречается стенд из одной панели с текстом или сообщением, расположенным на самой картинке, над ней или под ней. Стенд может стоять на опорах, наподобие мольберта, или подвешиваться на стену. Иногда его устанавливают на основании, а порой к этому основанию складывают настоящий товар, который рекламируется на стенде, или упаковки от него. Бывают стенды и плакаты из одного листа, которые предполагается клеить, крепить кнопками или подвешивать на стену. Подобные плакаты из одного листа не клеят на жесткий картон в отличие от других стендов. (В большинстве случаев стенды сажают на картон уже напечатанными.)

Бывают и другие стенды. Их весьма затейливо вырубают штампом из картона и складывают. При этом для вертикальной устойчивости используются различные сгибы и закрепления. Таким образом из картона можно изготовить практически любую конфигурацию, и такие стенды часто бывают объемными, что предоставляет большой простор для творчества, отсутствующий в других видах рекламы. Фигуру или группу фигур можно вырезать и поместить перед фоном. Стенды могут быть весьма сложными и интригующими. Впрочем, вырубка сложных конфигураций стоит недешево, и потому ее стараются свести к минимуму. Обычно планируют вырезать внешний контур, не трогая внутренних отверстий (например, пространства между локтем и телом фигуры). Такие отверстия требуют отдельного штампа для вырубки. Вырубить очень острые углы технически невозможно, поэтому небольших зазубрин и сложных силуэтов следует избегать. Штамп представляет собой стальную ленту, которую сгибают или складывают, придавая ей нужную форму.

Другой вид стенда - трехстворчатый. Его ставят, как трехстворчатую ширму, или закрепляют створки различными методами. Поэтому такой стенд стоит без дополнительной опоры. Его преимущество в том, что его можно поставить как фон в витрине или на полку у стены, а рекламируемый продукт сложить перед ним. У таких стендов средняя панель обычно шире других и основные графические элементы, привлекающие внимание, располагаются на ней. На боковых створках можно изобразить товар или рекламный текст.

«Двухплоскостной» стенд состоит из двух панелей - передняя обычно силуэтная, и в ней открывается отверстие, через которое видна часть задней панели. Таким образом обеспечивается постоянный фон для графического материала - ведь силуэтный стенд из одной панели может оказаться на любом фоне и часто его действенность из-за этого страдает. Задняя панель может быть склеена с передней так, что получается конструкция вроде коробки - для транспортировки ее можно сложить плоско. В результате силуэтный материал как будто бы выступает в пространстве, и, если к этому прибавить моделирование формы с помощью тонов, можно достигать чрезвычайно реалистичных эффектов. Эта иллюзия реальности так хорошо привлекает внимание потребителей, что оправдывает дополнительные затраты на изготовление стенда. Подобные стенды следует сначала изготавливать в миниатюре и подробно обсуждать с заказчиком. Увидев, как усиливается эффект, заказчик с большей вероятностью решит потратить дополнительные деньги.

Очень популярный вид стенда - большая силуэтная человеческая фигура (так называемая ростовая). Такие стенды ставят на видное место в магазине. Художники прозвали их «Ой, извините», потому что покупатели вечно натыкаются на них и принимают их за живых людей. У фигур на таких стендах

ноги обычно представляют собой проблему, потому что стенду нужно широкое устойчивое основание. Если ноги и ступни сделать маленькими, они сломаются и стенд будет все время падать. Конечно, художников выручает длинное платье фигуры. Если этот выход невозможен, остается только добавить к ногам немножко фона или просто темный задник.
Самое ценное в стендовой рекламе - то, что она демонстрируется именно там, где товар продается. Покупатели видят стенд, и он как будто дергает их за рукав, предлагая купить товар. Стенд не старается запечатлеть товар в человеческой памяти, а стремится продать его прямо здесь и сейчас. Следовательно, стенд должен продавать

товар не «вообще», а напрямую, как один человек - другому. Слово «ты» на стендах очень действенно. Смысл стенда можно выразить одной из следующих фраз: «Вот он, купи его», «Попробуй его прямо сейчас», «Возьми его с собой», «Это хороший товар, купи его».
Хороший стенд можно построить на теме использования данного товара. Например, на нем можно изобразить огромную зубную щетку, чистящую огромные зубы, или большую губную помаду, подкрашивающую большие пухлые губы. Гигантская рука покрывает лаком большие ногти. А можно показать и неизбежную хорошенькую девушку, которая использует или употребляет товар. Тут, как и на билбордах, весьма действенно работает портрет крупным планом. В сущности, что угодно можно показать крупным планом, чтобы привлечь внимание.
Принцип базовых человеческих желаний применим к стендам точно так же, как и к любому другому виду рекламы. Иногда стенды становятся окончательным итогом всей рекламной кампании товара, преобразованной в прямое обращение к покупателю.
Здесь следует сказать, что рекламные возможности стендов и перспективы, которые стенд открывает для художника, еще никто толком не исследовал. Конечно, ежегодно производятся миллионы стендов. К несчастью, художники при этом отнюдь не достигают тех вершин творчества, на которые способны. В последние годы некоторых заказчиков уговорили поручить работу лучшим художникам страны, и потому некоторые стенды просто прекрасны. В этой области еще много крикливой и дешевой, безвкусной продукции. Но положение исправляется - стенды становятся лучше по замыслу и исполнению. Я не вижу, почему бы стенду не быть таким же прекрасным произведением искусства, как картина, которая висит на стене в музее. Я уверен, что проблема - в примитивности замысла художника, а не в спросе или интересе публики. Почему это все так уверены, что публика не в состоянии оценить хорошо сделанные произведения искусства?
Я уверен, что это заблуждение, распространенное среди работников полиграфической индустрии, пора развеять. Лучшие типографы каждый день на опыте доказывают, что хорошо исполненное произведение искусства оправдывает затраченные на него деньги, привлекает людей и способствует продаже товара. А вот дешевая и крикливая рекламная продукция для продажи не нужна.
Нельзя отрицать, что яркий цвет на стенде уместен. Но типографы явно до сих пор не слыхали
об «относительной яркости» цвета и о том, что смешанные цвета могут быть на самом деле ярче и красивей навязшей в зубах комбинации «сырых» основных цветов. Типографы шарахаются от тональных или нейтрализованных цветов как лошадь от змеи, не понимая, что при поддержке со стороны таких цветов яркий цвет будет звучать чисто. Они не знают, что чисто-желтый цвет убивает красный, а чисто-красный цвет убивает синий. При этом, когда мы предлагаем решение проблемы, они так сопротивляются, словно им пытаются всучить резь в животе. Если покупателю становится противно, он ничего не купит. Надеюсь, в один прекрасный день будет принят закон против демонстрации мерзких цветовых сочетаний в общественных местах -

как предприятиям общественного питания уже запретили продавать испорченную пищу. И от того и от другого людей тошнит. Ответственность лежит на вас, молодые художники! Вы должны встать на защиту хорошего цвета. Я в вас верю. Я мечтаю повесить в каждой типографии страны плакат: «Если вы используете один первичный цвет в полную силу - умоляю, приглушите остальные два». Вот и все, больше ничего не требуется. Тонировать можно, добавив капельку того первичного цвета, который использован в полную силу. Казалось бы, чего проще.

Стенды предоставляют художнику огромный неизведанный простор для оригинальности. Вместо использования иллюстраций с жесткими кромками, словно наклеенных на поверхность, можно очень многого достичь использованием качественной живописи, с хорошо подобранной тональной схемой и размыванием контуров. Отчего бы не сделать стенд в виде прекрасного портрета, а не в виде наклеенной фотографии, на которой всякое подобие объемной формы вытравлено ради так называемого «чистого цвета»? «Чистый цвет» - это заблуждение. Например, в корне неверна идея, что телесный цвет можно рисовать только красным и желтым. Чистота цвета лежит в верности тона и больше ни в чем. Я не вижу, почему полиграфия обязана отставать от других отраслей искусства. Овладев азами изобразительного искусства, она может и должна идти впереди. Но сперва ее следует излечить от многих болезней.

Допустим, мы ищем идею для стенда. Как мы уже выяснили раньше, идеи берутся из фактов, описывающих товар, и имеют отношение к сторонам человеческой психологии, к которым обращается реклама. Чтобы привлечь потребителя, товар должен обещать ему некий положительный исход, удовлетворять его потребность или нести выход из неприятной ситуации. Разумеется,

наше главное намерение - заинтересовать потребителя товаром и заставить его купить. Мы должны понять, как товар соотносится с базовыми потребностями и инстинктами человека, а затем разработать материал, который воплотит нашу цель и намерения. Чтобы научиться определять жизнеспособные идеи и подходы, составим список требований, которым должен отвечать хороший стенд, и проанализируем наш материал с этой точки зрения. Следует понимать: не имеет значения, насколько хороша работа художника, - если стенд не выполнил свою задачу, художник трудился напрасно и заказчик зря потратил деньги. А значит, вы хорошо поступите, если проверите, удовлетворяет ли ваш стенд всем нижеперечисленным требованиям.

Важные свойства
И ФУНКЦИИ ХОРОШЕГО СТЕНДА

1. Он должен устанавливать контакт с покупателем на месте продажи.

а) Он должен быть хорошо виден с тротуара или издали в большом магазине.

б) Чтобы стенд был хорошо виден и верно передавал рекламное послание, ему нужен простой дизайн и хороший цвет.

в) Он должен привлекать внимание покупателя к товару.

2. По возможности он должен побуждать покупателя немедленно купить товар. Поэтому:

а) Он должен содержать убедительный аргумент в пользу покупки товара.

б) Изображение должно усиливать этот аргумент.

в) Для лучшей видимости это изобразительное послание должно состоять из крупных элементов, иметь простую формулировку и хорошо контрастировать с фоном.

3. Он должен четко указывать название товара, вид упаковки или обертки и способ применения. Поэтому:

а) Где-нибудь на стенде обязательно должна быть изображена упаковка товара или же стенд должен предусматривать место, где будет демонстрироваться реальный товар.
б) Если упаковка товара маленькая, ее изображение нужно увеличить, чтобы привлечь внимание покупателя и обеспечить узнавание.
4. Любые аргументы в пользу покупки товара должны апеллировать к человеческой психологии, при этом следует подчеркнуть достоинства товара.
а) Здесь наиболее эффективно работают тексты с личным обращением к покупателю.
б) Если используется обобщенный призыв, он должен быть обращен к среднему потребителю.
в) Если используется призыв к определенному полу, убедитесь, что он логично подействует именно на представителей этого пола.
5. Стенд должен быть лаконичным и бить в точку. Поэтому:
а) Исходите из того, что потребитель торопится.
б) Старайтесь возбудить его любопытство и интерес.
в) Постарайтесь вызвать у него желание приобрести товар.
Из этого становится ясно, что принципы стендовой рекламы - те же, что и для любой хорошей рекламы вообще. Основная разница заключается в том, что обычная реклама стремится запечатлеть товар у потребителя в памяти, стенд же побуждает его к немедленной реакции. При подборе материала это следует постоянно помнить. Какой призыв воплощает данный стенд - к немедленному действию или вообще? Поясню разницу на примере двух ударных строк. Первая: «Чем сейчас пахнет у тебя изо рта?» Эта строка призывает к немедленному действию. Напротив, вторая - «Уничтожает дурной запах изо рта» - не побуждает потребителя задаться вопросом о собственном дыхании или предположить, что ему нужен этот товар.
Удобно делать предварительные наброски стендов на двух-трехслойном бристольском картоне, чтобы потом вырезать их и ставить вертикально. Поначалу идею и текст будут поручать не вам, но если вы докажете клиенту, что хорошо разбираетесь в специфике этого вида рекламы, то станете в его глазах более ценным работником и с каждым заказом будете получать все больше творческой свободы.
253
ВИДЫ СТЕНДОВ, ИЗГОТАВЛИВАЕМЫХ ТИПОГРАФСКИМ СПОСОБОМ

254
ВИДЫ СТЕНДОВ, ИЗГОТАВЛИВАЕМЫХ ТИПОГРАФСКИМ СПОСОБОМ
255
РАБОТА С ТИПОГРАФАМИ - ИЗГОТОВИТЕЛЯМИ СТЕНДОВ
Буду честен: для художника работать в этой области рекламы - значит очень сильно полагаться на удачу. В отличие от других сфер рекламы типографы крайне редко приходят к художнику с заказом на окончательную картину. Обычно типограф вынужден биться с конкурентами; он готов тратить деньги на то, чтобы выиграть конкурс, но пока что не в состоянии обещать вам заказ на окончательную работу, поскольку может не получить его и сам. Все печатники, пытаясь выиграть заказ, стараются показать товар лицом. Некоторые, чтобы обойти конкурентов, представляют готовую исполненную картину, и тогда те, кто представил только наброски, оказываются в невыгодном положении. Порой у типографа бывает только один шанс из пяти или десяти, и вполне понятно, что он не хочет бросать деньги на ветер и платить за оконченную картину. Все печатники охотно сдавали бы на конкурс только наброски, если бы у них была уверенность, что другие сделают то же самое. Но, пока печатники не соберутся и не подпишут конвенцию по профессиональной этике, положение не изменится. Поэтому им приходится трудно. Если типограф выигрывает один заказ из четырех, это значит, что у него очень хороший агент.
И в то же время непонятно, почему бремя этой неопределенности должен нести на себе художник. Несправедливо, что от него требуют законченную

картину безо всякой гарантии оплаты. В каждой типографии есть свой «морг» - собрание непроданных картин, за которые когда-то были заплачены немалые деньги. Если бы у типографа была возможность «воскресить», то есть подновить и использовать, старую картину, это помогло бы ему снизить расходы. Если требуется новая картина, типограф может прийти к вам с разного рода предложениями, экономящими его деньги, поскольку не хочет добавить в «морг» еще одну картину и тем повредить своей репутации.
Я считаю, что самый честный вариант - делить расходы пополам. Художник может рискнуть половиной продажной цены картины и довериться типографу. Если тот получает заказ, то выплачивает художнику вторую половину и иногда еще премиальную сумму сверх того. Если типография не получает заказ, то художнику достается половина цены в качестве компенсации за труд и потраченное время. Ни при
каких обстоятельствах на художника не следует возлагать все бремя риска, и солидные фирмы никогда такого не потребуют.
Если художник только начинает создавать себе имя, такой риск может оправдаться с деловой точки зрения. Хороший стенд, принятый в производство, много значит для репутации автора. Однако если у художника много заказов и нет свободного времени, то ему лучше не рисковать.
Справедливо, если все клиенты художника оплачивают затраченное им время по одной и той же ставке, без каких-либо привилегий для типографа.
Если художник работает за определенный гонорар, с выплатой по сдаче готовой картины, он может рискнуть и сдать предварительный набросок вместе с полноразмерными раскрашенными фотостатическими копиями. У умелого мастера даже набросок и копии смогут конкурировать с законченными работами других художников. Если набросок не выиграет конкурс, финансовые потери как художника, так и типографа не окажутся чрезмерными.
Трудно винить типографа за то, что он хочет по возможности получить законченную работу. Трудно винить и художника за то, что он не хочет финансировать весь процесс из своего кармана и создавать целую картину с риском ничего за нее не получить, если заказ уйдет в другую типографию.
Договаривайтесь как вам удобней, но помните: если ваша работа стоит того, чтобы подать ее на конкурс, она слишком хороша, чтобы делать ее бесплатно. Не соглашайтесь на предложение «вдвое больше или ничего» - оно невыгодно для вас, если шансы на выигрыш составляют один к четырем или даже меньше. Если бы успех стенда на конкурсе определялся исключительно достоинствами художественного произведения, ваши шансы были бы повыше. Но и картина, уступающая вашей по качеству, может выиграть заказ, если сочетается с более удачной идеей - а идея может вообще не принадлежать художнику.
В моей практике были случаи, когда типограф добровольно увеличивал мое вознаграждение, если получал вожделенный заказ или если «срабатывала» какая-нибудь картина, купленная у меня в прошлом. Это доказывает: хотя печатники и бьются за каждый грош прибыли, полученной прибылью они готовы делиться.

Принцип календарной иллюстрации противоположен принципу, лежащему в основе рекламных стендов. В этом случае призыв к потребителю -общий, а не конкретный. Календарь должен подходить практически к любому товару. Поэтому прямая связь между иллюстрацией в календаре и товаром встречается редко, и товар не будет изображен на ней, если только она не разрабатывалась специально для этой цели. Конечно, можно создавать календари для обобщенного продукта (пиво, хлеб), для какого-нибудь товара, реализуемого под многими названиями, или для конкретного вида бизнеса (автодилер, хозяйственный магазин, молокозавод, булочная). Однако цель календаря - в том, чтобы поддержать хорошие отношения с клиентами и гарантировать, что они и дальше будут клиентами. Поэтому в нем

подчеркивается качество услуг, качество товара, его экономичность. Задача календаря - создавать атмосферу дружелюбия и вызывать приятные чувства. Очень важно, чтобы иллюстратор понимал разницу между календарями и другими типами рекламы в том, что касается обращения к человеческой психологии. Календари занимаются косвенными продажами. Они «продают» заказчику фирму в целом, а не конкретный товар. Это называется «институциональная реклама». Поскольку один и тот же товар можно купить в сотне мест, календарь исходит из важности хороших отношений между продавцом и покупателем. Если же календарь рекламирует конкретный товар, он становится призывом продавца покупать этот товар именно у него. Поэтому на каждом календаре - для общей или конкретной рекламы - всегда оставляют место для информации о распространителе товара.

По причине такой разницы в подходе иллюстрации для календаря обычно изображают что-нибудь интересное широкой публике, апеллируют к эмоциям и стараются вызвать сентиментальный отклик. Они не побуждают к действию, не стремятся вызвать у зрителя любопытство или желание что-либо купить. Они скорее создают атмосферу удовлетворения, спокойствия, довольства. Я не хочу сказать, что на иллюстрации для календаря нельзя изображать действие. Иногда оно очень к месту - например в календарях, посвященных спорту или другим динамичным сюжетам. Но следует помнить, что клиенту придется смотреть на календарь неизмеримо дольше,
чем на другие виды иллюстраций. Застывший кадр очень надоедает, если видишь его триста шестьдесят пять дней подряд. Так, в кино, когда в проекторе заело пленку, зрители в зале принимаются вопить и свистеть.

Весьма привлекательны календари, которые воскрешают в памяти что-то приятное из прошлой или настоящей жизни или напоминают человеку о пережитом (и он мысленно восклицает: «Да, да, я тоже это испытал!»). Картинка на календаре должна уводить зрителя от однообразной рутины жизни в мир мечты. Психологи утверждают, что все мы живем как бы в двух мирах - одном реальном и одном таком, каким мы хотели бы его видеть. Последний соткан из мечтаний, стремлений и бегства от реальности. Иллюстратору календарей есть что почерпнуть в психологии. Если вы создадите средство от повседневной скуки, вам гарантирован успех. Нарисуйте картину, в которую зритель может убежать, ворота в мир мечты, и вы не промахнетесь. Я полагаю, именно этим объясняется колоссальная популярность календарей художника Максфилда Пэрриша. Он показывал публике облачные замки, синие небеса с кучевыми облаками, детей и очаровательных дам из иного мира. Но дело еще и в том, что он придавал всему этому ощущение реальности. Так и мы можем позвать зрителя на прогулку в горы, к прозрачным ручьям, куда ему не попасть в реальной жизни. Мы поможем ему предаться спортивным забавам под открытым небом, о которых большинство может только мечтать. Он будет под тугими парусами бороздить ярко-синие воды, встречать приключения, любовь, романтику. Мы можем напомнить зрителю о любви к Родине, воспеть домашний очаг и его простые радости. Мы можем преподнести ему удовольствие, облегчение, покой. Красотка с календаря может стать воображаемой возлюбленной зрителя, «девушкой его мечты», так сказать. Мы можем вернуть старикам юность, подарить романтику отчаявшимся, жизненную силу слабым, бескрайний мир - людям с узким кругозором. Неудивительно, что календари неизменно популярны.

С календарями та же история, что и со стендами, - в них таятся безграничные возможности, которые художники еще и не начинали разрабатывать. Календари еще в большей степени, чем стенды, предоставляют возможность для публикации по-настоящему качественных

произведений искусства. Но, к сожалению, вместо этого мы видим дешевые и крикливые картинки, полные фальшивой сентиментальности. Главной проблемой издательства, выпускающего календари, всегда будет поиск хороших сюжетов. Следующая проблема - поиск художников, способных их реализовать. Когда

художники научатся думать, календари, которые нас окружают, станут лучше. Дни бессмысленных девушек с котятами почти сочтены.
Давайте посмотрим на открытую нам неисчерпаемую золотую жилу. Здесь, как и везде, мы можем полагаться на основные потребности человека. Родной дом, родная природа, дети, животные, безмятежность, безопасность, патриотизм, религия - это лишь часть длинного списка. Кроме этого, есть еще множество тем, интересных широкой публике, - общественная работа, молодежные движения, военная тема, школа, спорт, благотворительность, отдых, церковь, ремесла и многое другое. Почти любой пример доблести, щедрости, доброты, заботы о ближнем, веры, доверия, патриотизма, любезности, добрососедского отношения, храбрости — иначе говоря, все положительные качества отлично подойдут. Простые, домашние идеи приобретают не меньше величия, чем масштабные и грандиозные.
Я обратил внимание, что многие люди отрывают и выбрасывают картинку и пользуются только страницами. Я каждый раз спрашиваю почему. Думаю, что ответы могут нас многому научить. Один человек сказал, что картинка была слишком сексуальная и бросала тень на его бизнес и его личные качества. Он был уважаемым человеком и репутацию свою берег. Другой сказал: «Изображение такое аляповатое, что из-за него ничего другого в комнате не видно, а у меня обстановка подобрана со вкусом». Третий: «Почему у меня дома должна висеть реклама какого-то гаража? Если бы надпись была поменьше, я бы оставил картинку». Четвертый: «Меня уже тошнит от охотничьих собак». Пятый: «Природа выглядит совсем не так — на этой картинке цвета какие-то неправильные». Но независимо от причины, если они оторвали и выбросили иллюстрацию, это значит, что и художник, и издатель, и рекламодатель провалили свою задачу. Значит, кому-то из этих троих не хватило способностей, хорошего вкуса или понимания.
У нас нет доказательств, что публика страдает дурновкусием и не умеет ценить настоящее искусство. Зато у нас есть доказательства обратного. Конечно, публика страдает некоторой сентиментальностью, но это ведь не грех. На выставке «Столетие прогресса» в Чикаго по результатам голосования самыми популярными картинами оказались «Песнь жаворонка» Бретона - крестьянская девушка на поле с серпом в руках, портрет матери Уистлера — изображение величавой старой дамы — и прочие подобные сюжеты. Значит, календари с репродукциями этих картин пользовались бы спросом. Еще это значит, что сентиментальность не надо притягивать за уши.
Подытожим сказанное. Чтобы привлечь публику, календарь должен быть красочным, но при этом сохранять достоинство. Он должен быть живым, но не прыгать на зрителя со стены. При создании календаря художнику есть где проявить хороший вкус - в сюжете, в выражаемых образом чувствах, в дизайне, в цвете и исполнении. Это непростая задача, но затраченные усилия оправдаются. Можете не сомневаться, на хорошие идеи и сюжеты для календарей всегда будет спрос. Если вы видите вокруг плохие календари, это лишь потому, что хороших календарей не хватает. Издательства, выпускающие календари, неустанно прочесывают весь свет в поисках хорошего материала, и лишь малая часть того, что они находят, подлинно хороша. Не надо думать, что иллюстрация, забракованная во всех остальных местах, сойдет для календаря. Изображение, пригодное для чего-то еще, может также подойти и на календарь, а вот обратное неверно. Календари предлагают возможности для публикации хорошей работы, не всегда доступные в других областях, а также для репродукции и полиграфии высокого качества. Хорошие картины для календарей обходятся отнюдь не дешево. Некоторым художникам платят каждый год по высшим ставкам за создание лучших календарей. Старайтесь следить, что происходит на этом рынке.
Издательства, выпускающие календари, могут заключить с действительно хорошим художником эксклюзивный контракт или иное соглашение в этом роде. Решайте сами, хотите ли вы работать на такой основе. Я лично никогда не любил эксклюзивных контрактов. Я предпочитаю держать дверь открытой.

ВСЕ ХОРОШЕЕ ГОДИТСЯ ДЛЯ КАЛЕНДАРЯ
ПЕРЕКИДНОЙ КАЛЕНДАРЬ
РЕЛЬЕФНАЯ ПЕЧАТЬ
СЕРИЯ
НАСТОЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ
ВАШЕ ДЕЛО - ИЛЛЮСТРАЦИЯ, ОСТАЛЬНОЕ - ИХ ЗАБОТА.
259
ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ХОРОШЕЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЛЯ КАЛЕНДАРЯ
1. Она должна вызывать определенную реакцию - желание смотреть на нее, повесить ее на стену и любоваться ею ради нее самой, а не только ради удобства пользования календарем.
2. Сюжет и смысл должны быть понятны всем.
3. Тему желательно взять такую, которая успокаивает, помогает расслабиться - ведь на календарь будут смотреть очень долго.
4. Если она предоставляет «лазейку для побега от скуки», тем лучше.
5. Если в ней есть действие, это должно быть какое-то здоровое, бодрое движение, «выпускающее пар». Не годится все, что вызывает неприятные эмоции.
6. Если вы не хотите, чтобы календарь полетел в помойку, цвета обязательно должны быть гармоничными. «Сырые» цвета в конце концов начинают раздражать.
7. Рекламный или коммерческий подход должен быть косвенным.
8. Чувства должны быть искренними и убедительными, а не преувеличенными.
9. Иллюстрация по возможности не должна слишком явно относиться к какому-то определенному времени года.
10. Она должна показывать лучшие человеческие качества.
11. Она не должна показывать жестокость, расизм, человеческую злобу и другие негативные черты человека.
12. Стиль или элементы моды должны быть достаточно обобщенными, чтобы иллюстрация не устарела слишком быстро.
13. Иллюстрация должна сохранять свой смысл, даже если убрать заголовок.
14. Она должна быть полностью оригинальна и не содержать ничего, что может быть сочтено копией с другой работы или материала, защищенных авторским правом.
15. Композиция должна быть такой, чтобы изображение было видно и привлекало внимание с другого конца комнаты или магазина средних размеров. Это значит, что она должна быть простой.

Художник может продать «календарные права» на сюжет, оставив за собой авторское право на оригинал. А может продать иллюстрацию полностью, чтобы права на нее безраздельно перешли к издательству. Некоторые издательства требуют, чтобы художник подписал полный отказ от любых будущих претензий. Однажды проданный календарь не может быть продан снова для тех же целей. Даже не пытайтесь халтурить в календарной иллюстрации. Вам просто вернут работу. Изда
тельства, выпускающие календари, прекрасно понимают, что такое качественная работа и качественные произведения искусства. Не надо перерисовывать фотографию кинозвезды из журнала и пытаться продать ее как иллюстрацию для календаря. Во-первых, в этом случае вам придется получить разрешение кинозвезды на использование ее портрета. Во-вторых, вы вообще не имеете права использовать какой-либо печатный материал для календаря. Сюжет и материал должны полностью принадлежать вам, чтобы вы могли передать их издательству и подписать документ, гарантирующий, что никто не подаст на издательство в суд.

Любой материал, отправляемый в издательство, должен быть надежно упакован. Оплатите пересылку в оба конца.

Для календарных иллюстраций можно использовать любые материалы. Это хороший рынок для рисунков пастелью. Насколько мне известно, живопись

маслом популярнее акварели, хотя не вижу, почему бы не использовать и акварель, если работы хороши.
Мне кажется, что полную композицию, то есть картинку, заполняющую весь лист от угла до угла (или, по крайней мере, с цветным фоном), охотнее купят для календаря. Впрочем, это только мое личное впечатление. Я думаю, это больше зависит от сюжета и исполнения, чем от материала. Юмор и хорошее настроение играют большую роль, хотя я не знаю ни одного издательства, которое покупало бы для календарей карикатуры.
Календарь, так же как билборд или стенд, прекрасно может следовать все тем же четырем основным тональным схемам. Изображение должно быть хорошо видно издалека - а нет лучшего способа этого добиться, чем следование тональной схеме. Бывают календари с очень тонкими и нежными рисунками, но в целом, думаю, можно сказать, что у иллюстрации с хорошими контрастными тонами и хорошей композицией больше всего шансов на успех. Цвет, построенный на соотношениях, всегда подойдет, потому что это хороший цвет. Издатели хотят видеть на иллюстрациях для календаря живость, или яркость, и по временам, бывает, перехватывают через край, и цвет выходит крикливый и режущий. Одно можно сказать с уверенностью: тусклых работ в грязных тонах у вас не купят. Такие картины неизбежно вернутся к вам непроданными. Сюжеты с людьми должны рассказывать историю или нести в себе какой-то смысл - просто портреты не годятся. Даже хорошо нарисованные головы не подойдут, если не вызывают никаких чувств у зрителя.

В некоторых издательствах, выпускающих календари, есть «комиссии», которые утверждают все календарные сюжеты.
Репродукции для календарей сильно отличаются от репродукций для журналов. Последние печатаются с огромной скоростью и должны очень быстро сохнуть. Поэтому в типографской краске не может быть столько же пигмента, сколько используется при печати календарей: краску приходится сильно разбавлять определенными заполнителями, чтобы она была жидкой и быстро высыхала. Для печати календарей используется в основном литография. Вместо трех цветных пластин и одной для черного цветов может быть шесть или даже больше. То есть берется светлый и темный вариант каждого из основных цветов, в том числе такие, как светло-серый, светло-коричневый и т. д. Поэтому достигается более богатый цветовой эффект. Календарь печатается на бумаге хорошего качества (в то время как при печати журналов используется обычная, дешевая бумага).
Это очень сильно влияет на работу художника. В иллюстрациях для календарей можно использовать гораздо более тонкие цветовые и тональные эффекты. Тональные качества цвета или теплые и холодные вариации не представляют проблемы при печати календарей в отличие от журналов. На подготовку цветных пластин для календарей обычно выделяется гораздо больше времени, поскольку не нужно торопиться к сдаче еженедельного или ежемесячного выпуска.
В живописи, предназначенной для календаря, можно использовать полную палитру - два желтых, два красных и два синих цвета, то есть теплый и холодный варианты каждого из цветов. В сущности, практически никаких ограничений по цвету для художника не существует; он может делать почти все, что захочет, с единственным исключением - ему не следует использовать слишком много очень контрастного «разбитого» цвета. «Разбитый» цвет означает мелкие области варьирующихся или контрастных цветов, расположенные по соседству (как на картинах французских импрессионистов). Это кошмар каждого изготовителя пластин, ведь такие эффекты сложно воспроизводить. Трудность состоит в правильной подгонке тона.
Художник редко планирует весь календарь целиком, включая картонную подложку и рамки или поля. Ваша иллюстрация может использоваться разными

способами и обрезаться под разные размеры. Поэтому издательства, выпускающие календари, любят, когда вокруг сюжета остается много свободного места.
Прием лессировки в живописи не слишком хорошо подходит для воспроизводства типографским способом. Имеется в виду тонкий слой прозрачной краски поверх предыдущего слоя. Достичь подобного эффекта при печати практически невозможно, так как для изготовления хороших пластин на каждом участке должен быть только один, определенный цвет. Картины старых мастеров часто трудно воспроизводить, потому что покрывающие их слои лака пожелтели от времени. Изготовитель пластин должен компенсировать это.
Дайте изготовителю пластин простую, чистую цветовую схему, основанную на небольшом количестве цветов, и репродукция тоже будет хорошей. Кладите краску густо или тонким слоем -типографы смогут воспроизвести этот эффект. Некоторые типографии заходят настолько далеко, что используют рельефное тиснение для имитации корпусных слоев краски. В таких случаях репродукцию трудно отличить от оригинальной масляной живописи.
Одна из самых богатых возможностей, которые я вижу в области календарной иллюстрации, - освещение многих сторон жизни, не получающих заслуженного внимания. В этой области еще непочатый край работы. Многие календари выходят год за годом в виде серии, и здесь тоже таятся большие возможности. У меня есть две такие серии - они выходят уже несколько лет и становятся все интереснее. Образовательные сюжеты найдут спрос в школах, банках и многих других учреждениях.
Легко добиться, чтобы так называемые популярные, или хорошенькие, сюжеты уступили место более значительным и осмысленным темам. Возможных сюжетов очень много, но художники должны сами найти их и принести издателям календарей, не дожидаясь, чтобы те пришли к ним.
Все время разговаривайте с людьми - выясняйте, что их интересует. Это пища для новых идей и подходов. Что люди любят делать в свободное время? Какие у них хобби? О чем они мечтают? Смотрите в корень - и найдете множество ответов на вопрос, чего людям хочется на самом деле.
Если издательство уже видело ваши законченные работы, идеи для календарей можно подавать в виде набросков. В противном случае принесите вместе с набросками пробные отпечатки или свои законченные работы. Иногда издательство покупает идею саму по себе, чтобы отдать на разработку другому художнику.

Журнальные и книжные обложки
Как мне кажется, иллюстрирование журнальных обложек предоставляет наибольший простор для улучшений среди всех отраслей искусства. Фотография уже давно практически узурпировала это поле, в результате чего мы окружены обложками, весьма заурядными по замыслу и однообразными по исполнению. На сегодня лишь несколько журналов упорно держатся убеждения, что работа художника больше подходит для обложек. Некоторые журналы занимают нейтральную позицию, но многие решили, что фотография все же лучше. Впрочем, это неудивительно, если принять во внимание технический прогресс в области фотографии и распространенное ошибочное мнение, что фотографическое обилие деталей предпочтительней избирательного взгляда художника. Лишь одна ложка дегтя портит эту бочку меда: цветные фотографии слишком похожи друг на друга. Очень мало что отличает их. В них почти нет индивидуальности, личности автора. Можно переставить обложку из одного журнала в другой, только поменяв название, и никто не заметит.
Корень проблемы - в том, что идеал подчинили фактам. Вместо идеальной девушки мы видим конкретную, живую: она живет по определенному адресу, работает на определенное модельное агентство и мы, может быть, даже знаем, как зовут ее парня. В этом месяце она красуется на обложке одного журнала, в следующем - другого. Лица фотомоделей становятся знакомыми,

как лица кинозвезд. Это больше не девушка вашей (или моей) мечты. Она так же недостижима, как любая кинозвезда. Знаменитая «девушка Гибсона» была концепцией, а не фактом. Она принадлежала всем. Девушка Кристи, девушка Флэгга, девушка Гаррисона Фишера - все это были девушки мечты, каждая - в свою эпоху, и публика сходила по ним с ума. Нет смысла сердиться на девушек, мелькающих на обложках сегодня, - их слишком много, их выбирают за фотогеничность, причем из нашей же среды, а не из плодов воображения художника.

Из-за обилия моделей с этой самой фотогеничностью обложки принимаются пассивно, без особых изменений. Впрочем, некоторые журналы делают героические попытки вообще переключиться с девушек на что-нибудь другое. Большинство не знает, что делать, и полагается на фотогеничность, а также на шляпы и прочие аксессуары ради хоть какого-то разнообразия. Идея «сюжета для обложки» укоренилась в очень немногих журналах. Под сюжетом я имею в виду притягательную идею, которая может служить основой для повествования. Мы все должны быть благодарны Норману Роквеллу за то, что он продолжает «удерживать крепость». По всем признакам, обложки его работы очень нравятся публике. Конечно, не все журналы хотят украшать свои обложки повествовательными образами. Но следует сказать, что современная мода и современный шарм могут быть гораздо лучше представлены работой художника, чем фотографией. В чем мы сейчас больше всего нуждаемся, так это в художниках, которые могут качественно работать. Я твердо верю, что с появлением хороших художников журналы просто ухватятся за них. Я также верю, что засилье фотографии на журнальных обложках объясняется исключительно нехваткой сравнимых по качеству рисунков. Когда мы, художники, начнем создавать произведения искусства, которые превосходят фотографии, нам можно будет не беспокоиться о том, куда сбыть свои работы. Но, если мы поставим перед собой фотографию как образец, к которому надо стремиться, мы обречены безнадежно от нее отстать. Если бы все фотоаппараты на свете таинственным образом исчезли на несколько лет, это было бы лучшим из того, что может случиться с художниками и искусством вообще. Мы были бы вынуждены творить при помощи глаз, рук и мозга. Фотография - не тот путь, который ведет в искусство.

Но из-за того, как дела обстоят сейчас, наши возможности ограниченны. Шансы продать обложку действительно очень малы. Вот почему:

1. Мало какой журнал полагается на то, что ему понесут материал самотеком.
2. Поэтому журналы пользуются в основном услугами художников, которые тесно с ними сотрудничают (иногда - по контракту).
3. Из-за такой малой вероятности успеха, повсеместного использования фотографии и стремления журналов работать с одними и теми же художниками средний иллюстратор даже не пытается искать работу для журналов.
4. Журналы хотят, чтобы содержимое обложки было связано с содержанием номера.
5. Журналы довольно мало заинтересованы в развитии хорошего искусства в США.

Пожалуй, все, что вы можете сделать, чтобы продать журналу обложку, - послать туда идею в виде наброска. Ну или рискнуть и представить

законченную картину. Скорее всего, вам ее вернут. Я глубоко убежден: журналы будут использовать для обложек все больше и больше работ художников, если сумеют заполучить хорошие работы. И настанет день, когда обложки, оформленные фотографиями, станут считаться «дешевкой». Но пока что художнику не стоит специализироваться исключительно на журнальных обложках. Если вы активно работаете в других областях, то никто вам не помешает взять хорошую идею, разработать обложку и попробовать ее пристроить для дополнительного заработка. Но, если вы возложите все

надежды только на журнальные обложки, ваши заработки могут быть очень малы. Если вам удастся заключить постоянное соглашение с каким-нибудь журналом второго разряда, затраченные усилия могут хорошо окупиться.

Обложки книг

Это поле широко открыто для художника. Обложка книги предоставляет простор для его изобретательности и умения, и потому создавать обложки интересно и увлекательно. Создать простую и в то же время притягательную обложку нелегко. Издатели предпочитают короткие заглавия, но не всегда получают то, что хотят. Заглавие и пространство заглавия - важнейшие детали обложки, важнее, чем место для иллюстрации (если таковое вообще остается). Но иллюстрации есть место на обложке, и она может много сделать, чтобы привлечь внимание зрителя, заинтересовать его и в конце концов заставить купить книгу. Как правило, издатель стремится сделать печать обложки как можно дешевле, поэтому желательно использовать однородный цвет наподобие плакатного. Если при печати можно обойтись только двумя или тремя пластинами, это будет несомненный плюс - несколько центов, сэкономленных на каждом экземпляре, могут вылиться в значительную экономию для издателя при тираже в несколько тысяч.

Обложка книги по сути своей очень похожа на рекламный стенд. В сущности, она делает то же самое - рекламирует товар в точке продажи. Здесь, как обычно, важна простота. Лучше всего -четкое, звучное решение с ограниченной палитрой цвета и тона. Вы должны хорошо понимать смысл и функцию книжной обложки, чтобы разрабатывать удачные концепции обложек. Трудно сказать, поможет ли даже самая замечательная обложка продать плохую книгу и помешает ли

плохая обложка продаже хорошей книги. Однако хороший товар стоит помещать в хорошую упаковку. Во многих случаях именно она привлечет внимание покупателя и заставит его купить товар. Давайте перечислим функции и важнейшие свойства книжной обложки.

1. Она должна быстро охватываться взглядом, а заглавие - быстро читаться.
2. Заглавие важнее всего остального.
3. Чем меньше нужно дорогих пластин, тем лучше.
4. Предпочтительнее всего «графичный», плакатный стиль.
5. Обложка должна читаться с некоторого расстояния.

а) Желтый цвет виден издали лучше любого другого, так что его хорошо использовать на обложках.

б) Красный цвет очень мощен, особенно в сочетании с черным и белым.

в) Почти любой обложке нужен хотя бы один первичный цвет.

6. Обложка должна выглядеть как можно завлекательнее.

а) Она должна возбуждать любопытство.

б) Она должна стимулировать интерес.

в) Она должна обещать развлечение или ценную информацию.

7. Следует максимально использовать цветовой и тональный контраст, чтобы привлечь внимание.
8. Иногда можно снизить стоимость печати, если взять цветную бумагу.
9. Это хорошая возможность применить все возможные приемы для привлечения внимания, о которых мы говорили в главе 1.
10. Мелкие фигуры людей не годятся для обложек. Хорошо работают средний и крупный планы.
11. Динамика и движение хороши для обложек. Все что угодно - лишь бы привлекало внимание.
12. Сделайте набросок своей идеи. Оберните листом бумаги книгу и поставьте ее среди других книг с самыми яркими обложками, проверяя, может ли она с ними конкурировать. Это лучший способ оценить обложку.
13. Посылайте образцы обложек издателям. Если они заинтересуются, то свяжутся с вами. Если удастся наладить сотрудничество с несколькими издательствами, это принесет вам хороший ДОХОД.

Иллюстрации к литературным произведениям
Иллюстраторов, чьи работы публикуются в ведущих журналах, немного. Я буду лишь честен с читателем, предупредив его, что для попадания в эту группу нужны значительные способности. Я не хочу сказать, что иллюстрации к рассказам стоят на высшей ступеньке среди других видов иллюстрации (впрочем, где-то близко к этому). Это также не самый высокооплачиваемый вид иллюстраций. Поскольку журналов, циркулирующих по всей стране, не так много и каждый из них работает лишь с несколькими художниками, таких художников тоже относительно немного. Я бы сказал, что шансы стать известным книжным иллюстратором примерно те же, что стать известным писателем или актером. Но маленький шанс -не значит нулевой, и всегда есть люди, которым это удается. Постоянно появляются новые имена, а старые сходят со сцены. И вообще журналы все время ищут новые таланты для сотрудничества, и если у вас есть то, что им нужно, они вас заметят. Большинству иллюстраторов эта работа достается нелегко. Прежде чем получить первый заказ на создание иллюстраций к рассказу, художник, как правило, должен доказать свои способности в других областях. Многие приходят из рекламной иллюстрации, потому что эти две области тесно связаны. Многие работают в обеих областях сразу. Чаще бывает, что иллюстраторы приходят из менее значительных областей, реже среди них встречаются художники, которые раньше занимались «чистым искусством». Но некоторые иллюстраторы рассказов прокладывают себе путь в царство чистого искусства и создают иллюстрации, достойные вернисажа. Поэтому правил тут нет никаких, за исключением того, что ваша работа должна быть подходящей. Скорее всего, вы не сразу пробьетесь в крупные журналы. Но даже если вы туда вообще не попадете, это не значит, что вы бездарны. В каждой отрасли требуются самые талантливые люди, и если вы не нашли успех в одной области иллюстрации, может быть, он ждет вас в другой. Мало кто знает на заре своей карьеры, к чему у него самые большие способности. Главное - стараться работать как можно лучше и не сдаваться.
Вы спросите, почему же за иллюстрации к рассказам платят меньше, чем за рекламные. Ответ в том, что затраты на иллюстрации к рассказам - это для журнала только расход, а затраты на рекламную иллюстрацию - капиталовложение. Понятно, что настоящий доход журнал получает от продажи рекламного пространства. Журнал становится средой для публикации рекламы. Все, что делается в журнале, направлено на рост тиража, который увеличивает ценность продаваемого рекламного пространства. Если журнал перестают читать, он перестает быть местом, где рекламодатели хотят публиковать рекламу.
Рекламодатель, со своей стороны, старается увеличить продажи товара, и чем выразительнее иллюстрация, которую он для этого приобретает, тем больше он выигрывает. Поскольку рекламодателей больше, чем журналов, он вынужден конкурировать с другими рекламодателями за время художника и расценки на работу художника от этого, естественно, растут. В этом смысле художники конкурируют друг с другом, чтобы попасть на работу в журнале, а рекламодатели конкурируют друг с другом, чтобы заполучить этого художника. Если когда-либо журналы тоже начнут конкурировать друг с другом за художника, его расценки вырастут. Это все тот же старый добрый закон спроса и предложения.
Вы можете спросить, почему художники иногда все же предпочитают работать над иллюстрациями к рассказам, а не над рекламой. По нескольким причинам. Прежде всего, умный художник не положит все яйца в одну корзину. Работа над литературной иллюстрацией повысит его престиж в других областях. Кроме того, она льстит его гордости и дает ощущение, что он чего-то

достиг. Хороший художник не станет мерить деньгами ни свои способности, ни интерес к заданию. Он будет работать на совесть за любую ставку. Литературная иллюстрация бросает художнику вызов, а хороший художник это любит. Иллюстрируя рассказы, художник пользуется значительно большей свободой и берет на себя эту ответственность с определенной гордостью. Может быть, оттого, что его имя значится в выходных данных книги (хотя и прискорбно мелким шрифтом), он чувствует, что публика будет чуть больше знать о его стараниях. Может быть, он хочет заработать свою капельку славы.

Работа над литературной иллюстрацией, безусловно, требует больше времени, хотя и оплачи-

вается не так высоко. В отличие от рекламной иллюстрации в этом случае вы, как правило, должны сами продумывать, планировать и исполнять работу. Все, что вы получите от журнала, - текст рассказа и, крайне редко, самый простой макет, из которого ничего толком не понять, кроме площади, выделенной под будущую иллюстрацию. Вы не можете рассчитывать на помощь, которую обычно оказывает рекламное агентство художнику, работающему над рекламной иллюстрацией, в плане замысла. Многие журналы потребуют от вас набросок или макет иллюстрации - это показывает, как важно для художника уметь работать «с нуля». Скорее всего, они потребуют набросок не к одному, а к нескольким моментам рассказа, чтобы выбрать лучший вариант. Некоторые журналы позволят вам выбрать ситуацию, которую вы хотите иллюстрировать, а некоторые сами скажут, какой момент рассказа хотят увидеть на иллюстрации. В любом случае журналы обычно хотят заранее получить какое-то представление о том, что вы намерены делать. Все это требует времени и усилий, и большая часть этой работы пойдет в корзину для мусора.

Но все же очень многое будете решать вы сами -вероятно, потому вы и взялись за эту работу. Она предоставляет бесконечно больше возможностей для самовыражения. Вы создаете композицию, выбираете внешность героев и показываете, что происходит в рассказе. Вы сами ищете все данные и материалы, собираете их воедино и используете на полную катушку. И если работа, которая получится в итоге, хороша, вся заслуга будет ваша.

Вам, вероятно, интересно будет знать, что многие арт-директора журналов были подмастерьями в других областях. Журналы, конкурируя между собой, все больше внимания уделяют верстке и внешнему виду. Одна из важнейших целей, которых они стремятся достичь, - разнообразие или «смена темпа», заметные человеку, который листает журнал. Это позволяет разбавить монотонность и обеспечить постоянную свежесть и привлекательность материала. Макет номера создается в самом журнале, и вы его не увидите до публикации. Вашу картинку могут обрезать, вырезать и вообще изменить так, как считает нужным арт-директор. Ее могут увеличить, оставив только центр композиции; преобразовать полноцветный вариант во что-нибудь другое. И вообще с ней могут сделать что угодно. Иногда вы будете в восторге от этих изменений. Иногда - сильно разочарованы. Но в конце концов вы научитесь это переживать - или хлопнете дверью и уйдете из журнала.

Я не могу рассказать вам в точности, чего хотят журналы, так как не умею читать мысли. Но есть
общие правила, которые действуют почти всегда, и их я могу изложить здесь.

1. Красивая героиня и мужественный герой.
2. Хорошие типажи на протяжении всего рассказа.
3. Крепкий драматический интерес.
4. Увлекательная, необычная композиция (должна цеплять).
5. Большое внимание моде, хороший вкус в аксессуарах.
6. Интересная техника, но при этом иллюстрация должна быть полностью понятной.

7. Разнообразие материалов и индивидуальный стиль.
8. Иллюстрация должна «продавать» рассказ.
9. Изобретательность концепции.
10. Цвета - яркие, но не крикливые.

Давайте рассмотрим каждый из этих пунктов по отдельности.

Прелестная девушка С ЖУРНАЛЬНЫХ СТРАНИЦ

Можете даже не сомневаться, она - самое важное. Это означает, что вы должны хорошо изучить строение человеческой головы. То есть вам нужно изучить плоскости и тона головы, какими они бывают при разных видах освещения. Это значит, что вы должны уметь правильно разместить черты лица и нарисовать их так, чтобы они были привлекательными. Очень важно уметь изображать волосы. Их следует рисовать не как тысячи отдельных волосков, но в виде формы, которую на самом деле образуют волосы; плоскости и тона этой формы следует продумать так же тщательно, как и формы лица.

Вы вряд ли найдете модель, которая будет идеально соответствовать героине. Идеализацию придется проводить вам. Вам придется рисовать головы крупным планом, а также полуфигуры и фигуры в полный рост. Вам придется изучать модные журналы, чтобы одевать героиню уместно и соответственно случаю. Она должна быть не просто хорошенькой: она должна быть благородной, с эффектной внешностью. Значит, вам придется экспериментировать с выразительными позами и жестами. Скорее всего, у вас выработается определенный тип, несмотря на ваши попытки сделать героинь индивидуальными личностями, непохожими друг на друга. Если вы заканчивали школу для рекламных художников, вы еще там все время рисовали хорошеньких девушек. Научиться рисовать красивую девушку для рекламы - значит сделать большой шаг к успеху в литературной иллюстрации.

Герой

Прежде всего, он никогда не должен быть женственным. Это значит, что вам опять придется изучать строение человеческой головы, особенно мужской. Здесь нужны «обычные парни», стройные и мускулистые. Точеная квадратная челюсть, полные губы, густые брови, выступающие надбровные дуги, хорошо очерченные скулы, впалые щеки, глубоко посаженные глаза - вот идеальный тип. Ваш будет выглядеть не так, как мой, но никто из нас не станет делать героя толстым, пухлощеким или бесхарактерным. В любовных сценах с героиней он не должен принимать позы самолюбования, как киноактер, избалованный вниманием поклонниц. Он может быть чуточку неуклюжим, но сжимать героиню в объятиях должен решительно и без колебаний. Одевайте его аккуратно и стильно, но без прилизанных маслом волос, напоминающих лакированную туфлю. Лицо лучше всего гладко выбритое, но положите на челюсти тень, чтобы он производил впечатление бородатого, даже если выбрит. Выражение лица важно. Сидя, он не должен сводить колени вместе, а стоя, не должен опираться рукой о бедро (разве что сжатым кулаком). Капля неуместной женственности - и все пропало. Изучайте героев, созданных другими иллюстраторами, но главное -оглядитесь вокруг, найдите этот мужественный, но благородный типаж в жизни и используйте его.

Хорошие типажи

Время от времени вы будете натыкаться на идеальные типажи, но по большей части вам придется добавлять характерные черты от себя. Возьмите лучшую модель, какую удастся найти, и наложите поверх свое представление о нужном типаже. Во всяком случае, обеспечьте себе тона и плоскости головы, с которыми будете работать, и постройте типаж на их основе.

Крепкий драматический интерес

Изучите рассказ. Разыграйте его в лицах сами. Спланируйте, сделав небольшие наброски с фигурками. Даже не умея играть, вы можете выразить свои чувства через модель. Чтобы отточить драматическую интерпретацию,

возьмите фотоаппарат, позовите свою любимую модель и проведите пробы, как это делают в кино. Попробуйте изобразить следующие чувства:
Страх
Беспокойство Удивление
Преклонение Надежда
Радость
Растерянность
Отчаяние Ревность Ненависть Гнев
Застенчивость
Сомнение
Вопрос
Ощущение
неминуемой катастрофы
Веселье
Опьянение
Подозрение
Эгоизм
Вызов
Жалость к себе
Зависть
Любовь
Жадность Чванство
Возьмите несколько ситуаций. Решите, какое настроение они создают. Попросите модель сыграть соответствующую роль. Если она совершенно не может выполнить ваши указания и неспособна играть, найдите другую. Дело слишком важное, чтобы обойтись без модели. Нет смысла создавать иллюстрации, на которых герои ничего не выражают.
Сейчас журналы предпочитают на иллюстрациях крупные планы - повествование передают позы и выражения лиц героев. Драматический интерес должен быть как можно более концентрированным. Если можно взять только часть фигуры и она так же хорошо расскажет нужную историю, возьмите только эту часть. Но продолжайте экспериментировать со всей сценой целиком, пробуйте убедительно расставить фигуры в разных вариантах обстановки - мода в области иллюстрации меняется все время.
Для усиления драматического эффекта можно многое сделать с освещением. Если в вашей ситуации есть накал чувств, найдите способ сосредоточить внимание читателя на главном персонаже. Тут многое решает расположение фигур или компоновка. Если использовать виньетку, можно убрать части иллюстрации, которые спорят с главными, и придать главному персонажу драматическую силу. Главному персонажу (главной голове) нужен наиболее контрастный фон. Можно даже вырезать его силуэтом на белой бумаге.
Изучайте драматическое действие везде, где оно вам попадается. Изучайте настоящую радость, настоящее горе и разные другие чувства, которые встречаются в жизни.

Практиковаться в этой области лучше всего, делая небольшие карандашные визуализации рассказов, которые вы читаете и которые еще не были иллюстрированы. Если у вас получится удачно, можно создать на основе наброска образец иллюстрации. Но позаботьтесь о том, чтобы это была именно иллюстрация к рассказу, а не просто изображение ничего не делающей одинокой фигуры.
Для художника, работающего над иллюстрациями к рассказу, еще важнее учитывать компоновку всей страницы, чем для художника, работающего в рекламе. По правде сказать, иллюстратор рассказа в значительно большей степени определяет компоновку страницы. Когда будете делать миниатюрные наброски, всегда работайте с целой страницей или разворотом. Укажите, где находятся серые блоки текста. Некоторые иллюстраторы наклеивают на набросок настоящий журнальный текст, чтобы получить ощущение текста

рассказа, окружающего иллюстрацию. Я знаю одного выдающегося иллюстратора, который для получения нужного эффекта пишет кроющим маслом поверх текста на вырванной из журнала странице. Сделайте макет - покажите, где будет заглавие, восторженная рецензия, ударная строка, текст рассказа и белое пространство. Может быть, арт-директор не захочет следовать вашему макету, но это не важно. Ваше дело - создать страницу, которая будет хорошо смотреться.

Сделать страницу непохожей на другие, захватывающей и необычной - трудная задача. Но на работы художника, который это умеет, а также хорошо рисует и знает, что делать с цветом, всегда будет спрос. В частности, благодаря этому Эл Паркер - такой хороший иллюстратор. Зачастую можно обыграть в композиции белые пятна страницы. Хорошо найти необычную точку зрения. Выбор аксессуаров жизненно важен. Небанальный цвет, неожиданная поза или жест, оригинальность образа - все это играет свою роль. Экспериментируйте как можно шире. Зрителя цепляет живость картины, а живость - это простота и сила. Очень важно выразить характер. Если ваша композиция сложна, неоднозначна, перегружена деталями, ее смысл неочевиден, она не затронет зрителя. Если персонажи выглядят обыкновенно, в их внешнем виде, позах и костюмах нет ничего необычного, никто особо не заинтересуется. Возможно, вы боитесь, что все уже придумано до вас, но черпайте вдохновение из сюжета и искусства рассказчика. Нет двух одинаковых рассказов, ситуаций или характеров. Эл Паркер всегда находил способ рассказать историю по-новому.

У вас есть линейная композиция, тональная композиция, цвет и повествование. Этими элементами можно жонглировать бесконечно. Все новое, оригинальное и захватывающее должно вырасти из них; именно потому они - основа этой книги.

Расположение тонов может принести много сюрпризов. Например, вся страница очень светлая, и вдруг в середине - бабах! - оказывается задорная темная шляпка. А может быть, общая картина по ощущению довольно серая - и вдруг прямо на зрителя выскакивает концентрированное пятно черных и белых тонов. Черное платье или плащ на фоне яркого цвета может произвести замечательный эффект. Тон - очень сильное и небанальное средство воздействия; в сущности, из тона в основном и складывается эффектная иллюстрация, особенно если он используется в сочетании с цветом. Ваша изобретательность почти всегда базируется на сюжете и его интерпретации, а не на ухищрениях и уловках. Уловки - это обычно подпорки, которыми вынуждены пользоваться имитаторы.

Мода - это важно

Выбирая одежду героев для иллюстрации, обращайте внимание на ее тона и массы. Взять модное платье - еще не все. Платье может быть модного фасона, но не подходить для вашей иллюстрации в смысле тона или цвета. Вам нужен простой тон или «пестрый»? Светлый, средний или плотный? Вы хотите разбить его на мелкие пятна светотени или оставить почти однотонным, с простым освещением спереди или сзади? Если сделать платье полосатым или узорчатым, будет ли это хорошо смотреться? Вот вопросы, которые следует задавать себе при выборе одежды героев. Если вам нужно, чтобы фигура сливалась с окружением, выберите одежду, близкую по тональному значению к фону. Если же фигура должна резко выделяться, выберите одежду с хорошим контрастом. Платье будет казаться в двадцать раз привлекательнее, если вы заранее спланируете тона так, чтобы у них была структура. То, что вы скопировали платье из последнего выпуска модного журнала или оно хорошо смотрится на модели, еще ничего не значит. Но продолжайте подписываться на модные журналы. Мало кто из художников-иллюстраторов способен изобретать моду.

Практикуйтесь, срисовывая костюмы из модных журналов - мягким карандашом на макетной бумаге, особенно стараясь уловить элегантность наряда и то, как драпируются складки. Для женщин эта задача будет проще, чем для мужчин.

Поскольку сотрудники журналов разбираются в моде, это очень важный момент, из-за которого вашу работу могут подвергнуть критике. Однако следует использовать скорее общие приметы текущей моды, чем ее «последний писк». Аккуратность и лаконичность всегда лучше чрезмерного украшательства. По возможности избегайте фасонов, чересчур перегруженных элементами - они, как правило, присутствуют в той или иной форме в моде каждого сезона. Платье может быть пошитым из материи с очень ярким рисунком, чрезмерно облегать фигуру в той или иной части, содержать слишком много рюшечек и оборочек и т. д. Многие фотомодели склонны к крайностям. Если в моде 8-сантиметровые каблуки, такая модель наденет туфли с каблуками высотой 10 см. Если в моде короткие юбки, у нее юбка будет еще короче. Если в моде высокие прически, у нее на голове будет целая башня; если в моде широкополые шляпы, ее шляпа будет едва проходить в дверь. Все это может легко ввести художника в заблуждение. Единственный способ узнать, что сейчас носят на самом деле, - выписывать журналы и ходить на показы мод. Об аксессуарах вам расскажут в хорошем магазине. Все источники информации равно доступны всем иллюстраторам - разница лишь в том, сколько труда готов приложить художник, чтобы раздобыть нужные сведения.

Шляпы - всегда самая большая проблема. Здесь иллюстратору лучше всего обратиться за консультацией, потому что следить за модой в этой области очень трудно. Я вообще избегаю шляп на своих иллюстрациях, поскольку в этой области существует чрезмерное разнообразие.

Что касается причесок, я полагаю, что при их выборе надо ориентироваться не только на моду, но и на характер персонажа. Милая юная девушка будет еще моложе и милее с мягкой, свободной прической. Утонченная светская львица выглядит еще более утонченной с высоким тугим узлом на голове. Таким образом, это вопрос вашего вкуса и суждения. Модель должна укладывать волосы так, как этого требуете вы.

Техника

Техника - это полностью ваш выбор. В целом заказчик бывает недоволен техникой, только если она слишком вычурна или если иллюстрация вышла в грязных тонах. Плохая техника обычно бывает следствием плохого владения азами: каким бы способом вы ни рисовали, все будет выглядеть хорошо, если в основе лежат правильные принципы. Простота техники обычно идет на пользу художнику, но не делайте картинку слишком
гладкой и зализанной - результат выходит удручающий и безликий, и в нем не чувствуется характер материала, а это всегда плохо. Если по картине не видно, чем она написана, можете быть уверены, что она не очень хороша. Не старайтесь освоить всякие причудливые техники -осваивайте основы ремесла художника. Помню, один студент пришел ко мне, бурля энтузиазмом, и объявил, что нашел ключ к оригинальности. Я спросил, в чем заключается его великое открытие, и он признался, что изобрел особую технику, которую он назвал «техникой корзиноплетения». Я не стал развеивать его заблуждение. К несчастью, он совершенно не владел рисунком, тоном и цветом, а без всего этого его «техника корзиноплетения» была обречена на неудачу. Лучший способ обзавестись «техникой» - стараться освоить все, кроме нее.

Разнообразие материалов и индивидуальный стиль

Эффекты зависят в основном от того, какими материалами вы пользуетесь. У каждого из них в ваших руках проявятся индивидуальные особенности. Каждый материал таит в себе возможности для оригинального применения. Старайтесь не работать все время одним и тем же материалом. Используйте простой карандаш и цветные карандаши хотя бы для зарисовок, если окончательную картину собираетесь создавать с помощью чего-нибудь другого. Когда практикуетесь, пробуйте один и тот же сюжет в разных материалах. Так вы найдете наиболее выразительный вариант.

Журналам всегда интересны новые способы использования материалов - главное, чтобы результат было легко воспроизвести и он эффектно смотрелся на странице. Комбинирование материалов таит в себе массу неизведанных возможностей, поэтому художнику следует постоянно экспериментировать с новыми эффектами. Очень легко попасть в заезженную колею, используя одни и те же приемы. С этим надо целенаправленно бороться, но экспериментировать с настоящими заказами не стоит. Экспериментальные работы надо создавать отдельно, а потом демонстрировать заказчику как возможный вариант. Может быть, у вас появится возможность его использовать.

Если вы не можете позволить себе пригласить модель для экспериментов, работайте с вырезками из модных журналов - там иногда встречается хорошая натура. Работая, старайтесь создавать интересные эффекты, а не точную копию картинки из журнала.

ИЛЛЮСТРАЦИИ. КОТОРЫЕ «ПРОДАЮТ» РАССКАЗ

Очень часто люди говорят: «Если мне нравится картинка, я прочитываю рассказ!» Это - главная цель работы иллюстратора: «продать» рассказ, подобно любому другому товару. Для этого нужно, во-первых, завладеть вниманием читателя, во-вторых - возбудить у него любопытство, в-третьих - обещать ему развлечение или что-то интересное. Следовательно, часть этого процесса - визуальная, а часть относится к эмоциональной или ментальной сфере. Поэтому создание иллюстрации - не только технический процесс. Чтобы результат получился хорошим, должны сойтись вместе много факторов. Именно потому хороших иллюстраторов мало. Много кто умеет рисовать и писать маслом, но, поскольку для практического применения этих навыков нужны еще определенные эмоциональные качества и развитое воображение, требования к художнику очень высоки. Зачастую успешный иллюстратор оказывается по совместительству неплохим актером, хорошим рассказчиком или способен выразить себя иными творческими способами. Ведь литературная иллюстрация ближе подходит к самовыражению, чем все остальные отрасли иллюстрации.

Сотрудники журнала не смогут объяснить вам, как создать иллюстрацию, которая «продаст» рассказ. Они могут только опознать в вас человека, способного на это. Готовой формулы нет ни у кого. Но если рассказ интересный (а иногда - даже если он не очень интересный), вы обязательно найдете какой-нибудь прием, который до вас никто не использовал именно таким способом. Даже если до вас иллюстраторы тысячу раз изображали объятие влюбленных, нет двух одинаковых объятий - все влюбленные обнимаются немножко по-разному и в разных обстоятельствах. И разместить их изображение на странице можно тоже по-разному. Что-то всегда можно изменить.

Если сюжет банальный или заезженный, всегда можно выиграть за счет композиции, расположения пятен, колорита, типажей и аксессуаров. Фильмы заканчивались объятием влюбленных, пожалуй, еще на заре кинематографии, однако публике это зрелище не надоедает - главное, преподнести его со вкусом. Любой сюжет на свете можно подать интересно, если он интересен самому художнику. Всегда можно создать картинку, которая привлечет читателя.

Изобретательность и концепция всегда важнее исполнения. Невозможно подсказать изобретателю, как он должен изобретать. Но, если он сначала увидит потребность и цель, это приведет его к идее. Думаю, недостаток изобрета
тельности вызван скорее недостатком способностей к анализу, чем нехваткой идей. Иногда интересные детали в иллюстрации появляются вовсе не из самого рассказа. Иллюстратор представляет себе, что могло происходить в описанной ситуации и что автор рассказа оставил «за кадром». Автор сообщает нам, что герой впился в уста героини пламенным поцелуем, и все. Сам иллюстратор должен решить, как именно происходит поцелуй - может

быть, герой берет героиню ладонями за лицо или поднимает ее подбородок, чтобы их губы встретились; может быть, она запрокидывает голову или кладет ее на плечо герою. У героини на голове может красоваться элегантная шляпка или беретик. Нужно также решить, чье лицо - героя или героини - будет частично скрыто от зрителя. И так далее.
Если объятие происходит на железнодорожном вокзале, то, может быть, автор умолчал про багаж и про то, что саквояж героини вот-вот свалится или уже свалился с тележки. Вероятно, он не упомянул и про ухмыляющегося контролера. Это плод фантазий иллюстратора, но достаточно правдоподобный; анализируйте ситуацию - это поможет вам сделать замысел рисунка интересным и оригинальным. Оригинальность состоит не в том, чтобы буквально передавать факты, но в том, чтобы строить на их основе разумные предположения. В каждом рассказе может быть вложенный рассказ. А иллюстрация - это ваш рассказ о рассказе.
Яркий цвет и хороший вкус
Все, о чем мы говорили в главе 3, обсуждая работу с цветом, применимо к литературным иллюстрациям. Очень важен тональный колорит. Цвет, построенный на соотношениях, может выглядеть броско и творить чудеса на журнальной странице. Но крикливые цвета журналам не нужны. Помните, что журналы продают в закрытом виде. Цвет должен цеплять глаз зрителя не с трех или пятнадцати метров, а лишь с расстояния, отделяющего колени сидящего читателя от его же глаз. Кричащие цвета здесь чудовищно неуместны. Поэтому подход к журнальной иллюстрации будет отличаться от подхода к созданию билбордов, календарей и стендов. Яркость не вредит, но она должна поддерживаться приятными сочетаниями тона и цвета.
Тщательный анализ - залог создания хорошей иллюстрации, поэтому следующие вопросы могут быть полезны для выработки подхода и эффективного решения.

ВОПРОСНИК ДЛЯ НАЧАЛА РАБОТЫ НАД ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ
Какова природа моего сюжета?
Есть ли в нем настроение? Какое: сильное, среднее, слабое?
Должна ли иллюстрация быть цветной? Если да, то яркой или серьезной и приглушенной?
Где происходит действие: в помещении или под открытым небом? Днем или ночью? При каком освещении?
Можно ли что-нибудь сделать с освещением? Яркий свет или рассеянный? Темнота? Тени?
Относительно действия: что сделали бы вы сами в описываемых обстоятельствах?
Можно ли рассказать ту же историю несколькими разными способами? Какие есть варианты?
Можете ли вы сами рассказать что-то такое, о чем умалчивает текст?
Что вы можете сделать, чтобы придать выразительности персонажам?
Есть ли у обстановки определенный характер? Можно ли его усилить?
Каково действие и каковы обстоятельства, приведшие к моменту, изображенному на рисунке?
Какие в нем есть возможности для эмоционального контраста?
Зависит ли ситуация от выражений лиц героев?
Какая из фигур самая важная? Можно ли сконцентрировать эту важность?
Какие аксессуары самые важные?
Можно ли убрать неважные детали?
Можно ли выразить ощущение движения линейных элементов или масс в вашей композиции, несмотря на то что они статичны?
Может ли сюжет дать интересный рисунок пятен? Как можно их расположить?
Какова главная мысль вашей картины? Можно ли воплотить в ней какую-либо мысль?
Можно ли драматизировать эту мысль?
Можно ли использовать геометрические фигуры, линию или разделение по принципу неформальной геометрии?

Можно ли создать фокус с помощью линии, контраста, направления взгляда, цвета или любым другим способом?
Как насчет поз или жестов? Можете ли вы тут добавить что-нибудь от себя?
Какую позу с наибольшей вероятностью примет персонаж, если учесть его характер, образ жизни, культурный уровень, происхождение, привычки, чувства?
Как насчет костюмов? Можно ли ввести в иллюстрацию что-нибудь такое, чтобы сделать ее эффектной? Могут ли костюмы стать частью интересной композиции?
Можете ли вы улучшить персонажей, добавив окружение, или они хорошо выглядят и без фона?
Можете ли вы добавить драматизма повествованию, используя фон - какие-то дополнительные предметы, аккуратность, беспорядок, богатство деталей, скудность деталей, еще что-нибудь?
Каким словом можно охарактеризовать эту ситуацию: старая, новая, дешевая, элегантная, вульгарная, нездоровая, чистая, упорядоченная, необычная, средняя, дорогая, здоровая, грязная, мерзкая, полезная, современная, викторианская, античная, безвкусная, отражающая хороший вкус, деревенская, городская, ясная, туманная, сырая, затхлая, свежая, яркая?
Если к вашей ситуации подходит один или несколько из этих эпитетов, как можно выразить соответствующие качества в иллюстрации?
Теперь можно сделать несколько набросков, фиксируя то, что пришло вам в голову.
Не лучше ли будет, если развернуть их в другую сторону?
Перечитали ли вы текст рассказа и все ли факты заметили?
Не придется ли вашу композицию обрезать, чтобы она поместилась на странице, оставив пространство для заглавия, текста и аннотации?
Не перережет ли сгиб журнала важные части иллюстрации, такие как лица?
Пробовали ли вы другие тональные схемы?
Можно ли разработать несколько разных цветовых решений?
Можно ли убрать что-нибудь из сюжета, не уменьшая его драматичности и без вреда для композиции?
Если бы эту работу поручили другому художнику, он бы сделал ее точно так же? Нет ли иного способа?
Вы в самом деле спланировали эту иллюстрацию без оглядки на других?
Скольким примерам чужой работы вы следуете? Может быть, стоит отложить их и сделать все заново?
Точно ли художники, которым вы подражаете, способны мыслить лучше вас?
На этой стадии вам будет полезно взять ситуацию и создать иллюстрацию к ней. В нашем рассказе несколько персонажей, но для простоты на иллюстрации будет изображена только героиня: мы исходим из того, что изображение девушки крупным планом привлечет больше внимания, чем композиция из нескольких фигур. Я уже упоминал, что в современной иллюстрации ценится простота; в нашей первой задаче такого рода мы постараемся обращать больше внимания на общий эффект страницы, чем на то, чтобы представить

полное изображение ситуации. Предположим, мы решили проиллюстрировать следующий абзац:
«В ней было все очарование Древнего Египта, вся тайна пирамид, чувственность знойной летней ночи на берегах Нила. Она не принадлежала ни к какой эпохе; она была вне времени, как Сфинкс. Полные губы ее были схожи цветом с алым платьем, окаймлявшим белоснежную грудь. Такие же темные глаза когда-то взирали на фараонов. Черные брови вразлет, казалось, почти доходили до роскошной темной массы волос, венчавшей ее голову. Она сидела, слегка опустив одно плечо и держа изящными пальцами сигарету. Она произнесла - медленно, ровно, обдуманно: “Неужели нет любви вне уз брака?”»

Если этот абзац не пробудил вашего воображения, вам лучше ограничиться работой в рекламе. Лично я вижу чувственное, соблазнительное и соблазняющее создание - необязательно с египетской кровью, но такого типа, в котором жив дух Древнего Египта. Необязательно сажать ее в лодку, плывущую по Нилу, или заставлять прогуливаться у подножия пирамид. Обычная современная старшеклассница в носочках и кедах, даже брюнетка, не подойдет. Нужен типаж, желательно - необычный: такой, который поразит читателя красотой восточного типа. Алое платье с низким вырезом будет хорошо смотреться на журнальной странице. Эбеново-черные волосы и белая кожа добавляют два важных тона к четырехтоновой схеме. Можно прибавить светлый тон и еще несколько плотных и светлых для дополнения. Простая схема из четырех тонов для нас очень важна - даже до того, как мы приступим к работе, - поскольку она станет основой нашего рисунка тональных пятен, а также миниатюрных набросков, на которых мы попытаемся расположить тональные массы.
Наш абзац подробно описывает детали - вплоть до позы. Здесь возможны тысячи интерпретаций. Я надеюсь, что ваша будет отличаться от моей. Прежде чем начать работу, я представляю себе девушку - одно плечо слегка опущено, но она смотрит прямо на зрителя (редкий случай): мы хотим, чтобы зритель ощутил ее притягательность, словно он сам, а не персонаж рассказа, беседует с ней. Если бы мы изобразили и мужчину, она смотрела бы на него и никого другого не замечала бы. Но чувственный взгляд становится вдвое чувственней, когда направлен прямо на вас, а не на соседа. Воспользуемся этим фактом.
Далее, в тексте указан только цвет платья, но не материал. Это играет нам на руку - мы можем
сделать платье из чего угодно, лишь бы оно было с низким вырезом. Вот если бы, например, автор сказал, что платье было бархатное, нам пришлось бы потрудиться и найти именно такое. Не сомневайтесь: если мы рисуем одну фигуру крупным планом, фальшивить в ее одежде нельзя, ибо писатель уделил ее платью значительное внимание.
Что касается прически, слова «роскошная масса волос» означают, что прическа не была тугой или прилизанной. Скорее это что-то свободное, пышное, окружающее лицо мягким ореолом.
На следующей странице я показываю миниатюрные наброски, на которых видны позы и рисунок пятен. Пожалуйста, создайте свои наброски, но постарайтесь, чтобы ваши позы и дизайн отличались от моих. Попробуйте разные комбинации четырех тонов. Но помните, что алое платье эквивалентно плотному среднему тону на чернобелой тональной шкале. Волосы должны быть очень черными, кожа - белой. Возьмите мягкий карандаш и альбом кальки. Первые наброски делайте маленькими. Думайте, думайте, думайте с самого начала, и, как только работа пойдет, все остальное придет само.
Если вы предпочитаете новый сюжет, выберите абзац из какого-нибудь рассказа и набросайте свою версию иллюстрации. Единственный путь научиться ремеслу иллюстратора - постоянно упражнять свое воображение и изобретательность. Искусство литературной иллюстрации не освоишь за один день.
Миниатюрные наброски на странице 274 служат в основном для того, чтобы как следует разместить фигуру и прикинуть расположение тональных пятен. Я выбрал один из вариантов -в основном из-за того, что в композиции присутствует движение и все линии привлекают взгляд к лицу героини. Белизну груди и плеч поддерживает плотная тень, а ярко-красное платье будет соседствовать с белым тоном. Затылок получится темным, в густой тени - и то и другое будет подчеркивать очень светлые и очень темные тона самой головы.
Следующая наша задача - сделать набросок в размере окончательной иллюстрации для сдачи редактору журнала. Его можно рисовать карандашом, углем или цветными карандашами. Когда журнал хорошо ознакомится с вашими работами, подробные наброски будут уже не так важны, но для первого

задания они необходимы. Журнал может попросить два-три наброска, иногда - для разных ситуаций. Обычно такие наброски делаются в цвете, но для целей данной книги набросок может быть и черно-белым.
273
МИНИАТЮРНЫЕ НАБРОСКИ ДЛЯ ИЛЛЮСТРАЦИИ
274
РАЗРАБОТКА ПОЛНОРАЗМЕРНОГО НАБРОСКА
Если ситуация уже выбрана (как в нашем случае), желательно пригласить модель даже для создания набросков: тогда вы сможете при создании окончательной работы использовать тот же типаж, платье и т. д. Очень полезно для вас как художника ознакомиться таким образом с типажом, который вы собираетесь рисовать; набросок выступит в роли предварительного эскиза, который вам пригодится не только для предоставления редактору журнала. Вы можете рисовать его прямо с модели или достать фотоаппарат и сфотографировать модель в разных позах. Когда натура появится у вас перед глазами, возможно, вам придут в голову какие-то новые идеи, которые окажутся предпочтительней ваших первых визуализаций. Не важно, как именно выработан план действий, - главное, вы должны быть уверены, что этот план наилучший из всех возможных. Но, когда вы приступаете к созданию окончательной работы, все решения должны быть уже приняты - коней на переправе не меняют. Цветной набросок, который вас полностью устраивает, стоит затраченного на него времени. Вот и для этого задания я сделаю такой набросок, хотя на страницах книги его воспроизводить не буду.
Здесь я хочу подчеркнуть, как важно для художника наряду с картотекой материалов, которые могут когда-нибудь понадобиться, держать картотеку моделей. Иллюстратор никогда не знает заранее, в какой момент ему понадобится та или иная тема или какой рассказ ему дадут иллюстрировать. Я нахожу полезным делать «пробы» моделей, как в кино. Испытайте их актерские способности и выразительность лица. Храните в картотеке несколько типичных голов, фигур в полный рост и поз в костюмах. Картотека должна быть полной, то есть содержать данные
мужчин, юношей, женщин, девушек и детей. Слишком дорого обходится пригласить модель на съемку и только тут обнаружить, что у нее слишком костлявые плечи для открытого платья, или кривые ноги, неподходящие для поз в купальнике, или она низенькая и толстобедрая, что не видно на фотографии в картотеке (если там изображена только голова). Фотографии моделей, которые хранятся в агентствах, обычно сильно ретушированы - порой до неузнаваемости. Вы должны знать, как выглядит эта модель перед объективом, причем именно вашего фотоаппарата.
По большей части модели разочаровывают -не в одном, так в другом. Похоже, идеальных моделей - с хорошей фигурой и красивой головой -просто не существует. А если модель красива, то, возможно, не умеет играть. Будьте уверены, вам придется вкладывать очень много собственной фантазии в разработку поз модели. Самое главное, для чего модель незаменима, - она обеспечивает фигуру персонажа, «объект, на который падает свет», как выразился один художник. Модели дают вам понять, как выглядит форма на свету и в цвете, где располагаются плоскости и как соотносятся тона. Я не верю в существование художников настолько талантливых, что они могут обойтись без моделей.
Ваша папка с материалами должна содержать в первую очередь изображения фона и обстановки, поскольку реальные позы людей вы копировать не можете. Старайтесь следить за модой в области дизайна интерьеров, мебели, одежды и аксессуаров. Но не забывайте и о жизни людей в прошлом, о жизни в маленьких городках и на фермах, сценах под открытым небом, лошадях и других животных, костюмах разных веков, лавках и магазинах, ночных клубах, спорте и практически всех остальных сторонах жизни.
275
ФОТОГРАФИЯ МОДЕЛИ

276
ЗАРИСОВКА С ФОТОГРАФИИ
277
ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
Я сфотографировал модель в выбранной мною позе и воспроизвел фотографию на маленьком наброске. Эту девушку я выбрал в основном за экзотическую внешность. Я намеренно старался уйти от заезженного типа «девушки с обложки», или «фотогеничной модели». Раскосые глаза, брови вразлет, полные губы, гладкая шея и плечи явно соответствуют авторскому описанию. Я сделал с фотографии набросок углем - в основном для того, чтобы понять, можно ли передать все эти качества без буквального копирования фотографии. Будь это настоящий заказ для журнала, я послал бы набросок арт-директору с пояснениями - что я хотел выразить этой иллюстрацией, чем руководствовался в выборе цвета и т. п., чтобы мои намерения были предельно ясны.
Арт-директор, в свою очередь, показал бы набросок руководству журнала, а затем вернул бы мне с их комментариями. Это сберегает многие часы напрасного труда. Если бы журналу не понравился мой подход или у редакции возникли бы какие-то другие возражения, я узнал бы об этом, еще не приступив к финальной работе. Если набросок углем одобрен, иллюстратор может продолжать работу в полной уверенности, что все хорошо. Такая процедура наиболее удобна для всех ее участников. Работа над каждым выпуском журнала должна завершиться удовлетворительным результатом к определенной дате. У ежемесячников она обычно наступает за три месяца до отправки номера в печать. Иллюстратор должен стремиться к тому, чтобы завершить свою работу за десять дней до этого срока. Очень нехорошо ставить журнал в такое положение, когда он вынужден использовать вашу негодную работу лишь потому, что переделывать рисунок уже некогда. Как правило, критика со стороны журнала бывает обоснованной; редакция не станет критиковать вашу работу, кроме случаев, когда без этого нельзя обойтись. Последнее, чего хочется любому арт-директору, - задержать выпуск журнала. Поэтому арт-директор будет весьма рад, если вы сдадите работу чуть раньше - это позволит ему внести изменения, не задерживая публикацию.
Вы узнаете, что ни один журнал не похож на другой. Внешний вид содержимого тесно связан
с личными вкусами арт-директоров. У некоторых из них имеются весьма ярко выраженные предпочтения относительно художников и видов иллюстраций. Один арт-директор может предпочитать крупные планы головы с выразительной мимикой. Другой - «полную картину», на которой показаны персонажи и обстановка. Любой арт-директор старается обеспечить разнообразие подходов на страницах журнала. По этой причине полноразмерную картину могут обрезать: арт-директор не захочет, чтобы две похожие композиции располагались в журнале слишком близко одна к другой. Есть также арт-директора, которые предпочитают определенные материалы (например, любят акварель больше масляной живописи или отдают предпочтение так называемым легким материалам - карандаш, уголь, сухая кисть - перед так называемыми тяжелыми). Вам стоит в самом начале сотрудничества с журналом как можно внимательней ознакомиться с типичными для него иллюстрациями. Если вы хотите использовать новые или нетрадиционные подходы, лучше подать такую работу на утверждение на более ранней стадии, чем удивить редакцию неожиданной техникой при сдаче окончательного варианта.
В целом работа для журнала проводится в постоянном тесном сотрудничестве. Арт-директору, точно так же как и вам, хочется, чтобы журнал выгодно выделялся на фоне других - любыми способами, - но арт-директор отталкивается от ваших способностей и возможностей. Поэтому следует выделять время на эксперименты и учебу, чтобы ваши способности постоянно развивались, а подход был гибким. Ставьте арт-директора в известность обо

всех ваших новых идеях - это может открыть вам путь к новым возможностям, если журнал тоже готов к экспериментам.
Поскольку окончательная интерпретация нашего сюжета будет в цвете, я вынужден поместить ее среди других цветных иллюстраций этой книги. Репродукция картины находится на с. 289 под заголовком «Образец иллюстрации». Я предлагаю читателям еще раз взглянуть на абзац, который мы иллюстрировали, а затем решить, удалось ли мне передать драматические и эмоциональные оттенки авторского текста.
278
ЗАРИСОВКИ ГОЛОВ ДЛЯ ИЛЛЮСТРАЦИИ

ОЧАРОВАНИЕ РИСУНКА ЛЕЖИТ В ПРОСТЕЙШЕМ
ИЗ ВСЕХ ВОЗМОЖНЫХ РЕШЕНИЙ ФОРМЫ
И КОНТУРОВ, А НЕ В БУКВАЛЬНОЙ ТОЧНОСТИ.
279
ПОИСКИ РАБОТЫ В ОБЛАСТИ ЖУРНАЛЬНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ
Это руководство не будет полным, если я не расскажу вам, как искать работу в области журнальной иллюстрации и как лучше подготовиться к такой работе. Я буду говорить откровенно -не для того, чтобы отпугнуть или разочаровать вас, но чтобы ознакомить вас с некоторыми обязательными требованиями. Очень редко художник получает работу в журнальной области, не имея художественного образования. Образование - полученное в художественной школе или достигнутое упорным трудом самоучки - необходимое дополнение к природному таланту художника.
Весьма вероятно, что вы, начинающие - или даже умелые и опытные - художники, устремляете свои взоры на работу в журнальной иллюстрации. Я хочу во всеуслышание заявить, что такая возможность для вас открыта. Но воплотится ли она в жизнь, это зависит от многих факторов.
Прежде всего, вы должны уметь рисовать с натуры, знать анатомию, перспективу, композицию и цвет. Но вам также понадобится чувство уместности образа - редкий дар - и умение рассказать историю в картинках. Иллюстрация принадлежит к двум классам: первый - идеалистическое изображение; второй интерпретирует и характеризует жизнь как она есть. Иллюстрация в ее высшем смысле - это вовсе не искусство рисовать хорошеньких девушек с розовыми лентами в волосах. Вторая мировая война принесла в иллюстрацию много нового и сильного. Иллюстрация -это зеркало, в котором отражается жизнь, и лучшие иллюстрации - те, которые наиболее сильно передают саму жизнь. Большая часть современных иллюстраций кажется бесцветной в сравнении с работами Говарда Пайла. Он оставил нам несравненную память о ранней американской истории. И этот дух должен жить в работах его преемников. Он будет жить и в некоторых из вас - может быть, в тех, кто сейчас еще подросток, но движим всепоглощающим стремлением к желанной цели. Знайте: мечтания не приблизят вас к этой цели. Каждый день делайте хотя бы маленький шажок в нужном направлении.
Искусство - требовательная возлюбленная. Она дарит великую награду, но лишь немногим избранным. Однако искусство также одно из немногих поприщ, где успех полностью определяется вложенными усилиями и личностью человека (при условии, конечно, что у него есть художественный талант). Здесь ничего не решают знакомства и личные одолжения. Искусство сильно зависит от мнений публики, от мнений других людей, так что художник порой вынужден трудиться вопреки им. Как известно, чужое мнение приходит к нам само - в отличие от других
вещей в этой жизни, нам не приходится прилагать усилий, чтобы снискать его даже в чрезмерных количествах. Может, что-то и достается нам так же легко, как чужие мнения, особенно негативные, но я ума не приложу, что бы это могло быть. Однако мы вынуждены в значительной степени считаться с тем, что думают о нашей работе другие. Они могут способствовать нашей карьере или положить ей конец.

Иллюстрация всегда будет подвержена влиянию общественного мнения. Но мнение публики необязательно заставит нас отойти от истины, как мы ее видим. И, слава богу, мнение публики обычно не только справедливо, но и (как правило) верно. Оно гораздо лучше согласуется с современной иллюстрацией, чем с современным искусством. Я имею все основания полагать, что так будет и дальше, ибо иллюстрация и общественное мнение имеют один и тот же источник - реакцию на саму жизнь.
А потому умоляю вас: пусть ваша иллюстрация будет разумной, пусть она придерживается правил хорошего вкуса и всего, что есть наилучшего в жизни. Я прошу вас: когда будете искать свой путь в иллюстрации, крепко стойте на фундаменте разума и истины - такой, какой вы ее видите. На этом пути множество тупиков - они разжигают наше любопытство и лихорадочные надежды на скорый успех, но ведут в никуда. Поэтому я заклинаю вас хорошо подумать, прежде чем отбрасывать свои личные соображения и способности. Я утверждаю, что искусство - не имитация или копирование реальности, но выражение индивидуальности художника, основанное на истине. Такое определение не чрезмерно узко и не стесняет вас. Оно открыто - широко, как небосвод у вас над головой.
Я уже говорил, что невозможно с маху стать опытным иллюстратором. Основная причина -в том, что вы не можете воспринять жизнь с одного взгляда, за один день или даже за один год. Гораздо лучше искать развития в направлениях, ведущих к вашей цели, чем стараться достигнуть цели одним скачком. Коммерческая иллюстрация - тоже иллюстрация, и дает вам точно такие же возможности для совершенствования. Первое время довольствуйтесь мелкими заданиями, зная, что все они готовят вас к большой, главной работе, которая придет позже. Когда вам выпадает случай нарисовать лицо, персонажа, фигуру, представьте себе, что это иллюстрация для одного из лучших журналов, и добивайтесь соответствующего качества. Работайте так, словно от результата зависит все ваше будущее. Кстати, вполне возможно, что так оно и есть - ведь этот

самый рисунок может заинтересовать кого-нибудь и вам предложат более интересную работу, а та приведет за собой еще более интересную и т. д. Никогда не знаешь, какие плоды принесет хорошая работа; а вот плохая, лениво и халтурно сделанная, оставляет дурное впечатление, которое потом очень трудно стереть.
Когда вашу работу в других областях заметят, вполне возможно, что вас найдут. В области изобразительного искусства, как и в кино, существуют агенты, чья задача - постоянно искать новые таланты. Если ваша основная работа не предоставляет возможностей, приближающих вас к цели, создайте такие возможности сами. Возьмите рассказ и проиллюстрируйте его. Покажите свою работу другим людям. Если им она понравится, может быть, она понравится и подписчикам журнала. Не стоит рассылать свои иллюстрации в крупные журналы, пока вы не наберетесь достаточно опыта и не поработаете успешно в других областях. Сначала покажите свои работы агентам с устоявшейся репутацией: они могут дать хороший совет и даже переправить вашу работу в журналы, если она покажется им стоящей. Можно рассылать работы периодически. Вы, вероятно, скорее добьетесь успеха через хорошего агента, чем посылая свои рисунки в журналы напрямую. Впрочем, если журнал получит необыкновенно хорошие работы, редакция обязательно свяжется с автором.
Однако не сомневайтесь: все журналы завалены посредственными работами, которые кто попало посылает туда самотеком. Лишь изредка новичок, о котором раньше никто не слышал, прорывается непосредственно в журнал. Здесь нет никакого определенного секрета успеха, все возможно. Но лучше двигаться к цели последовательно, шаг за шагом.

В этой книге я постарался заложить основы для вашей успешной работы и перечислить все, что вам понадобится. Но вы, конечно, сами интерпретируете изложенные здесь азы. Моей основной целью было заставить вас мыслить и действовать самостоятельно, поверить в себя. Кроме этого пути есть еще лишь один: подражать кому-нибудь. Я признаю, что второй путь может принести определенные результаты, но, мне кажется, если вы способны добиться цели подражанием, то прекрасно можете добиться ее и самостоятельной работой. Копирующий ненадолго переживет копируемого. Представьте себе, что кроме вас еще пять тысяч человек подражает тому же художнику. Тогда ко времени, когда вы будете готовы выйти на рынок, вашего идола уже заездят до смерти, мода на него пройдет и его заменит кто-нибудь другой. И тогда у вас не останется ни единого шанса.

Молодежь подражает бессознательно. Она предпочитает роль ведомого и не хочет брать ответственность на себя, руководствуясь собственным восприятием, убеждениями и решениями. Но пробиваются вперед те, кто берет бразды правления и сам управляет колесницей. Они должны понять, что этот мир принадлежит им, а не нам, и мы не будем вечно диктовать им, что делать. Мы и сами предпочитаем отдать бразды правления молодежи и всячески помогать ей, а не делать работу за нее. Работа с линией, тоном и цветом, которые порождают форму, - не подражание. Работа с фотографии, сделанной по вашему замыслу и постановке, - не подражание. Учебные этюды художника - не подражание. Подражание - это когда вы берете успешную работу другого художника, прикалываете на мольберт и обводите, чтобы использовать в профессиональных целях. Подражание - это когда вы пытаетесь продать то, чего не создавали. Разница огромна.

Если вы в самом деле готовы к работе в журналах, не беспокойтесь. Вы ее получите. Старайтесь лишь быть к ней готовым. Потом, когда вас возьмут в журнал, будете старательно совершенствоваться, чтобы оставаться на уровне. Но такие старания нам в радость, ведь мы занимаемся любимым делом!

ЭКСПЕРИМЕНТЫ И УЧЕБА

Эксперименты и учеба

Самый мощный двигатель карьеры в области творческой иллюстрации - эксперименты и учеба. Тем, кто работает на этом поприще недавно, я рекомендую продолжить образование на вечерних занятиях в художественной школе. Вы обнаружите, что благодаря своему практическому опыту учитесь вдвое быстрее. Вы лучше понимаете чего хотите. Возможно, ваши слабости тоже стали видны отчетливее. Но независимо от того, есть ли у вас возможность посещать художественную школу, вы можете установить себе распорядок для получения дальнейшего образования. Хороший способ - когда группа коммерческих иллюстраторов организует себе занятия, приглашая моделей, чтобы рисовать и писать их. Если это невозможно, устройте рабочее место у себя дома, чтобы работать вечерами или по выходным. Я не хочу сказать, что у вас совсем не должно быть времени на отдых. Но чем быстрее вы встанете на путь самосовершенствования, тем быстрее достигнете нужной цели. Каждому художнику нужно пройти определенный маршрут, и часто сам человек намечает себе дорогу лучше, чем это сделал бы для него кто-нибудь другой.

Чего не следует делать, так это дрейфовать по воле волн, не делая никаких усилий. Вас засосет быт, и скоро вы обнаружите, что отдали уже полжизни скучной работе и почти не продвинулись от исходной точки, на которой стояли много лет назад. Именно привычка постоянно прилагать усилия отличает горстку очень хороших художников от толпы посредственностей. Вам понадобится очень большая сосредоточенность и целеустремленность, чтобы перевалить через первую гору. Если вы не знаете анатомии, можно начать с нее. Изучайте ее дома по несколько вечеров в неделю. Перспектива - еще одна область, которую нужно освоить. Это не займет у вас много

времени. Вы можете практиковаться в композиции - для этого необязательно ходить в художественную школу. Тренируйтесь рисовать пером и тушью, карандашами и углем -все это можно делать в свободное время. Учиться работать с цветом надо днем, при хорошем освещении. Лучший свет - в воскресенье утром: и на пленэре, и в помещении. Будет очень жаль, если вы отгородитесь от него шторами и проспите эти часы. Если по воскресеньям вы играете в гольф, то сыграйте только восемнадцать лунок, а вторую половину дня посвятите работе. Или работайте каждое второе воскресенье. Если по воскресеньям
вы ходите в церковь - не страшно: ни один художник еще не проиграл оттого, что трудился над своей душой. Работайте по субботам. Договоритесь с женой, какое время вы можете отвести своим занятиям. Если она отнесется к этому без восторга, попробуйте рисовать ее и детей. Не важно, какое именно расписание у вас выработается, - главное, чтобы оно было.
Разложите предметы для натюрморта. Это занятие станет вовсе не скучным, как только вы научитесь видеть дизайн тона и цвета. Делайте наброски на пленэре, пока дети бегают по двору, а жена читает. Положите карандаши и бумагу в машину, поезжайте на природу и работайте там. Писать с натуры - истинный отдых после тяжелой рабочей недели. Это стимулирует и помогает найти хорошие цвета и свежесть в работе. Вы увидите, что тени - легкие, воздушные, пропитанные синевой неба. Вы уйдете от красных, бурых и оранжевых цветов, которые мы, кажется, всегда используем, когда пытаемся подделать результат. Очень редко увидишь художника, творящего фальшивку в деликатных серых тонах и прохладном цвете. В сущности, мягкие тона и приглушенные цвета редко привлекают внимание художника, пока он не заметит и не начнет ценить их красоту. Сидя в студии, мы начинаем понимать цвет как то, что есть у нас в тюбиках и баночках; но когда ищешь те же цвета в природе, то не находишь их. Природа поначалу кажется тусклой, но, уловив ее тональные, сероватые цвета на холсте или бумаге, вы с удивлением поймете, что они гораздо красивее содержимого всех на свете баночек и тюбиков.
Столь многие из нас даже не стараются узнать поближе Мать Природу, а потом удивляются, почему продвигаются так медленно. Она - единственный подлинный источник, и чем больше пренебрегаешь ею, тем дальше забредаешь в чащу, удаляясь от дома. Большинство из нас не дает себе труда выйти из дома и делать наброски: мы считаем, что на окрестных улицах никаких особенных сюжетов не найдешь. Это неправда. Даже грязный проулок в трущобе может стать изумительным материалом, если увидеть его глазами художника.
Городки на реке, фабричные городки, старинные городки, даже городки в прериях - всегда прекрасный материал. В них есть мрачная и захватывающая драма, и все это часть американской жизни. Вот эти забавные домики в стиле

рококо - замечательный сюжет. Искусство не обязано быть «хорошеньким». «Хорошенькое» искусство отжило свой век. Художники впервые начинают видеть Америку как она есть, и некоторые из них творят удивительные вещи. Я не предлагаю вам намеренно выискивать гротескное и безобразное. Я утверждаю, что у всех вещей есть форма, тон и цвет и иногда они просто изумительно выглядят, если их перенести на полотно. Я утверждаю: мы так долго гнались за са-мым-самым, что перестали видеть красоту обыкновенного. Теперь нам кажется, что все должно быть лакированным, блестящим и новеньким. Но красота скорее кроется в своеобычном, характерном. А характер скорее будет у старого сарая на ферме, чем у нового, только что построенного.
Тона, тональный цвет, композиция! Все они таят в себе красоту, независимо от того, где увидел их художник - на ферме в глубинке или на Пятой авеню. Огородик за домом фермера обретает огромную важность, когда смотришь на

него в Нью-Йорке. Американцы все больше осознают, как важны для нации корни. Осознают, что мы -единый народ, только с разными адресами.
Вам совершенно ничто не мешает учиться самостоятельно, получая от этого пользу и удовольствие. Поставьте в вазу букет срезанных цветов. Попробуйте нарисовать его свободно, артистически. Сделайте набросок забавной старушки соседки, про которую вы всегда думали, что она так и просится на картину. Нарисуйте карандашом этюд старого кривого дерева на соседней улице, которым вы всегда любуетесь, проезжая мимо. Посмотрите на соседских детей, ища плоскости, цвет и характер, который можно передать на картине. Эти дети не менее реальны, чем любые другие дети, которых рисовали другие художники. Лошади, собаки, кошки, старики, снег, сараи, интерьеры помещений, здания, шахты, лесопильные дворы, каналы, доки, мосты, лодки, овощи, фрукты, безделушки, проселочные дороги, лесистые холмы, небо, омут на речке. Сюжетов бесконечно много, только научитесь их узнавать и отображать. Все это - ваш материал для учебы и будущей работы. Этого не даст вам ни одна художественная школа, но это - единственный путь к настоящему искусству. Если надо покосить траву на газоне перед домом, встаньте пораньше и покосите, но не крадите у себя время учебы. В любом случае это
не причина, чтобы не учиться. Носите в кармане блокнот и заточенный мягкий карандаш. Привыкайте делать быстрые зарисовки. Так у вас будут рождаться идеи для картин. Кто знает, может быть, из беглого наброска вырастет великое произведение искусства.
Кажется странным, что приходится так расписывать красоты мира, в котором мы живем. Но мы не знаем, как он прекрасен, пока не появляется опасность его потерять. Средний художник живет среди такого изобилия материала, что неспособен его увидеть. Когда смотришь в упор, видно плохо. Может быть, главная улица вашего городка не пробуждает у вас в сердце ничего особенного, но, если вы сможете взглянуть на нее с сочувствием и пониманием, ваш рисунок пробудит те же чувства у редакции и читателей вечерней газеты. Мир хочет видеть себя глазами художника, через его интерпретацию. А ведь наша жизнь так же важна для нас, как важна была жизнь французского королевского двора или жизнь, отраженная на картинах Гейнсборо, для художников тех эпох. Бедный Веласкес жил в солнечной Испании, среди ее разноцветья, узких кривых улочек, синих вод Средиземного моря. Но он был вынужден сидеть в четырех стенах и писать портреты дворян. Он умер молодым - вероятно, от нехватки свежего воздуха. Может быть, по временам его тошнило от этой работы. Но он оставил нам шедевры.
Сюжеты рождаются в уме художника, в его ловкой руке и заинтересованном взгляде. Представьте себе отлично написанную картину под названием «Воскресенье в парке», отражающую жизнь обычного маленького американского городка 1880-х годов. В наши дни люди толпились бы в очереди, чтобы на нее посмотреть. За нее ухватился бы любой журнал. Подумать только - старинные костюмы! Прошлое оживает у нас на глазах! То же будет с картинами из нашей сегодняшней жизни в 2000 году, который на самом деле от нас не так уж и далек. Людям будет так же интересно. Жизнь Америки сегодняшнего дня и все, что еще осталось от дня вчерашнего, быстро уходит в прошлое. Ловите ее, пока можете. Мы очень быстро входим в новую эпоху. Так что работай упорно, юный художник, и держи глаза широко открытыми. Нет, серьезно, если вы не видите вокруг себя сюжетов, наверно, вы ходите по улице с завязанными глазами или без сознания.
285
НЕ ПОЗВОЛЯЙ КАРАНДАШУ ЛЕНИТЬСЯ
ИСТИННОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ - ПРОВЕСТИ ВЕЧЕР С КАРАНДАШОМ И СОБАКОЙ. СОННЫЙ БОБИК -ОТЛИЧНАЯ МОДЕЛЬ. СНАЧАЛА НАБРОСАЙТЕ КРУПНЫЕ ФОРМЫ, А ПОТОМ ПРОЛОЖИТЕ ПОЛУТОНА И ТЕНИ БОКОВОЙ ПОВЕРХНОСТЬЮ ГРАФИТА.
286
КАК МОЖНО БОЛЬШЕ ПРАКТИКУЙТЕСЬ В РИСОВАНИИ ГОЛОВ

I? 4 ??'.<-
Л Iг 4 -Ч
ПРЯМО СЕЙЧАС ЗАВЕДИТЕ альбом аля учебных набросков головы. РИСУЙТЕ с натуры и с фотографам. Это САМОЕ ПОЛЕЗНОЕ, ЧТО ВЫ можете сделать для СВОЕЙ КАРЬЕРЫ ХУДОЖНИКА. ДЕЛАЙТЕ ПО ОДНОМУ РИСУНКУ В ДЕНЬ. ЗАПОЛНИТЕ ВЕСЬ АЛЬБОМ.
РИСУИТЕ ЛЮБЫЕ ТИПАЖИ
И ХАРАКТЕРЪ!. ИХ ВОКРУГ ПОЛНО, И ВСЕ ТАК И ПРОСЯТСЯ В АЛЬБОМ.
287
ЭТЮД - ПОРТРЕТ СТАРИКА
288
ОБРАЗЕЦ ИЛЛЮСТРАЦИИ
289
НАБРОСКИ
Для художника важно четко понимать разницу в целях при создании наброска и создании окончательной работы. Логически создание наброска - это поиск информации, которая затем будет перенесена на окончательную картину. Создавая набросок, художник выясняет и «фиксирует» вещи, которые считает важными. В каждом наброске художник преследует определенную цель. На наброске можно прикинуть действие, расположение тональных масс, света, тени и цвета. Но без деталей. Если вы ищете говорящие детали, подумайте о том, чтобы создать другую предварительную работу - этюд.
Художник может сделать этюд, чтобы прояснить для себя только композицию и подход к колориту. Такой этюд называется цветовой композицией.
В коммерческой иллюстрации существует понятие макетного эскиза. Такой набросок может иметь довольно законченный вид. Обычно он делается по размеру предполагаемой репродукции (кроме стендов и билбордов). Цель его конечно же дать заказчику представление о предполагаемом сюжете, цветовом решении и общем виде работы. Такой набросок обычно делается из того же материала, который используется для создания окончательной работы, а его цель - разрешить все проблемы и проработать все замечания заказчика, которые иначе пришлось бы исправлять на окончательной работе.
Решите, каковы цель и назначение вашего наброска. Здесь лежит подлинное наслаждение работы с набросками. В каком-то смысле вы сбрасываете с себя цепи мелочной точности и самовыражаетесь свободно - пишете так, как видите. О художнике можно больше узнать из его набросков, чем из его законченной работы. Наброски часто интересней и красивей, так как они более просты и намного более выразительны. После того как вы провели анализ и сформулировали его результат, окончательная работа гораздо ярче отразит ваши чувства.
В глобальном смысле набросок - это эксперимент с художественным материалом, в ходе которого художник ищет полезные факты и собирает их воедино для достижения определенного эффекта. Вы встретили свой сюжет и теперь стараетесь познакомиться с ним поближе. Мысленная концепция сюжета всегда абстрактна. Мы
не знаем, каков будет изобразительный эффект, пока он не окажется на бумаге или холсте. «Видеть картину мысленным взором» - процесс гораздо более цветистый на словах, чем в реальности. На самом деле мы не увидим картины, пока не решим всех связанных с ней задач.
Очень многие эффекты в природе и жизни мимолетны. Поэтому мы делаем «заметки». Фотоаппарат помогает запечатлеть переменчивые аспекты жизни. Но фотография не заменяет яркого мысленного образа, который необходим, чтобы создать хорошую картину. Пробуя сюжет «на зуб», художник руководствуется вкусом и умением отбирать важное. Душа художника наполняется радостью от содержания картины. Вся концепция картины будет более творческой и оригинальной, если вы начнете работу с собственного наброска, а не с фотографии.

В создании наброска важен элемент времени. Природа меняется так быстро, что нам некогда погружаться в мелочи. Поэтому многие совершенно не умеют делать наброски с натуры. Но ведь вы не для того создаете набросок, чтобы продемонстрировать свое умение работать в течение длительного времени. Большие формы, большие тональные пятна, основные соотношения - вот за чем вы охотитесь. Если хотите поймать детали, возьмите фотоаппарат, он для этого и предназначен. Но от обилия деталей ваша окончательная работа не станет лучше. Правильно взятые тон, цвет и массы сделают вашу картину лучше, чем любые детали.
Умение делать хорошие и даже быстрые наброски в конце концов поможет вам как художнику. Набросками не следует пренебрегать, и их нельзя недооценивать. Их главная ценность -в свежести и спонтанности, которую они придадут вашей окончательной работе.
Наброски следует делать практически любыми материалами, при любых обстоятельствах, на любых сюжетах. Если вы хотите быть иллюстратором, приучайтесь рисовать все подряд. Это не так трудно, как кажется; ведь все сущее - только линия, тон и цвет. Форма всегда выражается простым светом, полутонами и тенями.
Инструменты для создания набросков принесут вам больше радости, чем любые другие инструменты художника, особенно если у ваших набросков есть цель.

ЖИВОПИСЬ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА
В этой главе я хочу поговорить откровенно о том, как важно для среднего художника-иллюстратора писать фигуру. Слишком часто бывает, что студент уходит из художественной школы, получив лишь начальные навыки в этой области, и совсем сбрасывает со счетов их ценность в применении к своей ежедневной работе, так как ему не терпится наконец начать зарабатывать деньги. Да, это правда, что в подавляющем большинстве картин, за которые ему заплатят, не будет обнаженной натуры, и порой художнику трудно понять, какое отношение она имеет к его работе. В большинстве случаев изображать в рекламе обнаженную натуру просто противозаконно. Зачем же тогда терять время и учиться ее писать? Да и молодые жены художников с большим трудом понимают, как важно их мужьям для профессионального развития работать с обнаженной натурой. Я надеюсь, жены поверят мне на слово, что это действительно очень важно. Но гораздо важнее, чтобы муж правильно понимал ситуацию и действовал искренне и уважительно. Ситуация эта, будем говорить откровенно, деликатная и требует честного подхода.
В самом начале заниматься живописью фигуры следует в классе, вместе с другими художниками. Основная причина этого в том, что вместе учиться легче. По возможности занятиями должен руководить преподаватель. Я считаю, что вначале лучше проводить занятия по вечерам: искусственный свет более четко обрисовывает форму, создавая резко очерченные светлые и темные пятна. Дневной свет намного тоньше, и его труднее воспроизвести. Однако он гораздо красивее.
Есть разница между рисунком и живописью фигуры. Рисуя, мы имеем дело с линией и тоном, которые создаются черными материалами. В живописи человеческое тело очень редко принимает по-настоящему черные тона. Это значит, что художник должен оперировать намного более светлыми тонами. Поскольку студенты привыкли работать в рисунках с черным и белым, первые опыты в живописи у них обычно выходят чересчур темные, тяжелые, с непрозрачностью в тенях. Плоскости на свету, как правило, излишне промоделированы и зачастую слишком коричневые. Вот одно из самых важных умений, которые художник должен вынести из опыта работы с обнаженной натурой и ввести в свои ежедневные (регулярные) упражнения. Телесные тона и моделировка тела - самые тонкие и деликатные из всех форм. Они во многом подобны моделировке облаков на свету. Они заставляют художника перейти

на свежий, светлый тон и цвет. Научившись рисовать человеческое тело, художник обнаружит, что видит теперь все вещи в новом свете, новым зрением.
Следующая большая ценность, которую выносит художник из работы с обнаженной натурой, - понимание взаимосвязи линейного рисунка, тона, цвета и колорита, так как все это присутствует в изображении человеческого тела. Не страшно изобразить яблоко краснее, чем оно есть на самом деле. Но если лоб или щека будут слишком красными, пусть лишь немного краснее, чем надо, - это очень плохо. Почти с любыми другими цветами можно перехватить: ничего, если небо будет слишком синим, трава слишком зеленой, платье слишком желтым, тень слишком теплой или холодной. Но не человеческое тело. Правильно изображенное тело должно иметь правильные тона и цвет, иначе оно не будет похоже на тело. Коммерческие художники, которые мало работали с обнаженной натурой, часто рисуют тело слишком «горячим» - красным, желтым и белым цветом на свету и в тени. Это во многом объясняет низкое качество художественных работ, которые мы видим вокруг себя.
Хорошо развив чувство тона и цвета вместе с владением нюансами формы и конструкции обнаженной натуры, вы сможете справиться с чем угодно и достаточно верно уловить все нужные параметры. Работа с обнаженной натурой и натюрмортами - сначала одно, потом другое, и снова по кругу - дает художнику возможность развить лучшие качества, которые нужны для живописи. Если он хорошо рисует, это еще не значит, что он станет хорошим живописцем, - по простой причине: из-за тонов и их соотношений. Единственный способ их постигнуть - писать, причем писать, сознательно изучая живопись. Поэтому так полезна работа в группе: тон - хороший или плохой - гораздо заметнее в чужом рисунке, чем на натурщике. Вы учитесь и на ошибках соседа, и на том, в чем он вас превзошел.
Ходите также в музеи и картинные галереи и смотрите, как великие художники работали с цветом тела. Это поможет вам правильно увидеть его самому.
Научиться писать человеческое тело - непросто. Это работа не одного дня. И неудивительно, что из всех вещей на свете труднее всего писать именно тело - ведь оно также прекраснее всего на свете! Разве это не чудо и не счастье, что нам досталось именно оно, а не шкуры и грубая кожа более низших видов. Будем же ценить и уважать его.
291
ЭТЮД НА ПЛЕНЭРЕ. В ЦВЕТЕ
292
ЭТЮД ДЛЯ ПОРТРЕТА. В ЦВЕТЕ
293
Заключительное слово
С чувством сожаления подхожу я к заключительным страницам своего труда. В этом есть что-то от расставания отца и сына. Мы, эта книга и я, были спутниками друг другу много месяцев. Мне трудно теперь оставить ее и своих читателей тоже, не затронув еще кое-каких глубоко личных вопросов, которые не могут не влиять на жизнь художника-иллюстратора.
В первую очередь я хочу подчеркнуть, как важно для вас научиться принимать решения. Без этого не обойдется ни один день вашей жизни. Принятие решений - прямой путь к творчеству. Каждое произведение искусства - совокупность больших и малых решений. Сначала вы выбираете один из многих возможных подходов к сюжету, потом намечаете план работы над главной задачей и, наконец, выполняете этот план. На каждом из этапов вы принимаете решения. Разумеется, чтобы успешно работать, художник должен быть приятным в общении и уметь сотрудничать с другими людьми, но он ни в коем случае не должен быть чересчур податливым. Привыкнув выполнять чужие приказы, очень легко разучиться использовать собственный талант. Есть много правильных и законных способов оставить отпечаток своей личности на всем, что вы делаете, и в то же время точно выполнить

полученное задание. Хорошо продумав задачу, вы обнаружите, что она оставляет простор для творческого подхода. Если же у вас такая работа, что вам никогда не доводится принимать решения или высказывать мнения, бросайте ее скорее! Ведь двигаться наверх можно, только привнося нечто личное в работу, какова бы она ни была.

Если вы хотите делать все исключительно по-своему - пожалуй, это столь же плохо. Вероятно, некоторые указания придутся вам «против шерсти» как художнику, но у них будут весьма разумные и практичные причины. Часто, впрочем, бывает и наоборот - художник получает инструкции от людей, лишенных художественного чутья; может быть, они согласятся изменить инструкции, если художник тактично приведет веские доводы для этого. Как правило, сами заказчики - не художники, и задача художника - «продавать» свои знания и хороший вкус где только можно. Вы можете дать покупателю то, чего он хочет, и при этом - сделанное на должном уровне. Но вы не имеете права продавать плохую работу лишь потому, что заказчик не ведает о ее плохом качестве.

Если окажется, что у вас раз за разом портятся отношения с клиентами, возможно, вам лучше работать через представителя, или агента, который умеет обращаться с заказчиками. Не все художники - хорошие продавцы. Но если вы не умеете продавать свою работу, это может помешать вашему продвижению. Если вы терпите неудачу, это должно быть следствием плохого качества работы, а не неумения продавать. Если работа хороша, кто-нибудь да сможет ее продать.

Чтобы быть самому себе хорошим агентом, художник прежде всего должен бурлить энтузиазмом по поводу своего труда. Если вы хотите работать на кого-то, скажите ему об этом. Но никогда не критикуйте идеи покупателя. Он может оказаться арт-директором агентства или журнала, в который вы захотите сбывать свои работы. Кроме того, каждый имеет право на свое мнение; если вы не согласны с чужой идеей, это еще не значит, что она плоха.

Когда начинающий художник после долгой борьбы получает и выполняет несколько заказов, у него может начаться «головокружение от успехов». И часто именно это служит барьером на пути к дальнейшим успехам. Я еще не видел ни одного художника, который в своей работе обошелся бы без ошибок. Путь наверх долог и труден, а вот вниз обычно скользят стремительно, как с ледяной горы. Я всегда говорю: кто велик внешне, должен быть столь же великодушным внутренне. Люди очень чувствительны. Даже гению не следует оскорблять других людей. Это ранит глубоко, и рана остается надолго. Я много раз видел, как скромные труженики в восхождении на вершину нагоняли и перегоняли гениев и тем приходилось глотать свои прежние нелестные слова. В Голливуде есть пословица: «Будь любезен с теми, кого обгоняешь по пути наверх, - тех же самых людей ты встретишь на пути вниз».

Я говорил о принятии решений. Они бывают разные. Плохие - продиктованные ленью, нетерпимостью, нетерпением, желанием потянуть время, равнодушием, минутным порывом. Бывают также и удачные, счастливые, плодотворные решения - их диктуют смирение, решимость, забота о других, разум и упорство. Художник может решить ежедневно делать что-то, что приближает его к главной цели. Искусство занимает столько времени в жизни человека, что время становится драгоценным и разбазаривать его -преступно. Не надо «пытаться» найти время для

учебы - надо его найти. Вы должны учиться всю жизнь. В студии хорошего художника вы найдете огромное количество свежих набросков. Наброски посредственного художника - старые и пыльные. Я встречал множество уже немолодых художников, которые все еще надеются на успех, но работы, которые они показывают потенциальным заказчикам, затрепаны по краям и ветхи от времени. Иной художник уже много лет не садился за работу с целью хоть как-то продвинуться к своей мечте. Эти люди убивают годы на

ненавистной работе и даже не пытаются изменить положение. Может показаться, что у них никогда не было шансов. На самом деле они просто упустили те шансы, которые у них были.
Есть разница между работой «над» вещью и работой «для» нее. Можно действительно учиться, а можно ковыряться с кистью и карандашом. Еще до того, как сядете за работу, вы должны отчетливо представлять, для чего она. Может быть, вы работаете, чтобы углубить свои познания в области анатомии, перспективы, тона или с какой-то иной четко намеченной целью. Вы тренируете глаз видеть пропорции, четкие и размытые контуры, вы развиваете свое видение и технику, чтобы добиться большей свободы и выразительности. Если человек не ищет, то как же он найдет? Возможно, вы чувствуете, что делаете много ошибок. Это прекрасно. Это гораздо лучше, чем если бы вы их не замечали.
Абсолютно естественно, что вы ищете ответы на волнующие вас вопросы. Но не ждите, что люди будут принимать за вас важные решения. Очень многие люди пишут мне с вопросами, на которые ни я, ни кто-либо другой не может за них ответить. «Идти ли мне в художники?», «Чем мне заниматься - иллюстрациями или билбордами?», «Чем мне лучше работать - маслом или акварелью?», «Следует ли мне бросить основную работу, чтобы рисовать и писать?». Один человек даже спросил: «Следует ли мне развестись, чтобы получить свободу для занятий искусством?» Многие спрашивают, не поздно ли в их возрасте идти учиться на художника, в каком городе работать, где доставать работу и сколько за нее платят.
Большинство советов, которые вы получите, грешат чрезмерной осторожностью. Большинство советчиков не хочет брать на себя ответственность за чужой выбор, успех или провал. Прося совета, вы редко услышите именно то, что хотите услышать. Часто советы негативны. Никто не хочет принимать решение за вас, и никто его за вас не примет.
По ряду причин я не могу рекомендовать определенные художественные школы или говорить,
что одни школы лучше других. Прежде всего, я физически не могу знать все курсы и всех преподавателей всех школ. Прошло много лет с тех пор, как я сам последний раз посещал художественную школу, и за это время многое изменилось. Может быть, и преподавательский состав сменился полностью. Чтобы рекомендовать вам школу, мне нужно ознакомиться с вашими работами, знать ваши устремления и сочувствовать им и, вероятно, также знать кое-что о вашей личности, характере, настойчивости и умении адаптироваться. Это чрезмерные требования, поэтому я не могу давать рекомендаций.
Ищите школу, которая дает ученикам то, чего вы хотели бы достичь сами. Школа не может сделать из вас хорошего студента, но вы можете быть хорошим студентом в любой школе. Школа лишь предоставляет возможность работать в оптимальных условиях - в подходящем помещении, с натурщиками и моделями, под руководством преподавателей. Но работу все равно делаете вы. Говорят - и это сурово, но справедливо, - что средняя художественная школа по уровню гораздо выше среднего студента и лучше было бы, если бы школа выбирала студентов, а не студент школу. В некоторых школах студенты сдают вступительные экзамены - и если это так, то можно не беспокоиться: школа хорошая.
Я бы и рад был перечислить места, куда вы можете сбывать свои работы. Но, скорее всего, ваш опыт будет чем-то похож на мой. В художественной школе я завоевал стипендию за мастерство в изображении фигур. Однако моим первым рабочим заданием было изобразить бутылку кетчупа для рекламы. И оказалось, что для изображения бутылки с кетчупом нужна масса знаний и умений, о каких я раньше и не подозревал. Потом я как-то написал Санта-Клауса. Мою работу увидел арт-директор и сказал о ней другому человеку, искавшему художников. Так я получил пробный заказ. Тот заказ привел за собой другой и т. д. Примерно так все это и происходит. Если вы в самом деле хороший художник, вас обязательно скоро заметят. Вы можете и сами

позаботиться о том, чтобы вас заметили, - для этого рассылайте свои работы.
Если вы собираетесь написать мне с вопросами, я сразу прошу прощения за то, что отвечаю лишь на малую долю получаемых мною писем. Работа занимает большую часть моего времени, а отсылать шаблонные письма или отвечать через секретаря я не хочу. В этой книге я попытался передать вам все знания, какими я богат; я очень ценю общение со своими читателями, но не в состоянии отвечать на все их вопросы. Именно

с этой целью я поместил в самом конце книги раздел «Ответы на вопросы». Может быть, вы найдете ответ именно там или, по крайней мере, поймете, что должны принять решение сами. Однако я рад письмам читателей, особенно тем, которые не требуют совета по глубоко личным вопросам: что касается этих вопросов, то в конечном счете будет лучше, если вы найдете ответ сами.
Самое главное, что я хотел бы заронить к вам в душу - помимо необходимости ежедневно принимать решения, - это ощущение огромной важности нашего дела. Если вы добьетесь успеха, мир будет глубоко уважать ваши достижения. Люди из всех общественных слоев питают определенное уважение к художникам. Произведения искусства могут создаваться для промышленных или коммерческих целей, но это не умаляет положения художника. Представитель «чистого искусства» точно так же зарабатывает себе на жизнь кистью, и репродукции его картин продают ради выгоды. Я не вижу разницы между созданием портретов за деньги и изображением чего угодно другого за деньги. Разница лежит лишь в мастерстве художника, но ведь его мастерство не убывает лишь оттого, что он работает в рекламе. Именно поэтому у рекламного искусства большое будущее - ведь оно открыто притоку талантов; напротив, в «чистом» искусстве уже достигнуто совершенство, которое очень трудно превзойти. Я верю: именно в этом причина того, что сегодняшнее «чистое искусство» удаляется от идеализма и приближается к зрелищности, удаляется от осязаемого и стремится к абстракции. По-видимому, это единственно возможный путь развития.
Будем помнить, какое огромное влияние оказывают картины и зрительные образы на человека. Он с колыбели приучается их любить. Изображения того или иного вида управляют нашей повседневной жизнью. Они сообщают нам, какую одежду носят люди, в какой обстановке
живут, что покупают. Изображения визуализируют наше прошлое, настоящее и будущее. Более того, благодаря искусству оживает несуществующее и глаз видит плоды воображения. Искусство может отражать факты и вымыслы, истину или ложь, быть личным или безличным, динамичным или статичным, конкретным или абстрактным, отрезвляющим или воспламеняющим... Иными словами, искусство таково, каким вы захотите его сделать. В какой еще профессии вы найдете такую свободу?!
Давайте же мы, художники, заключим между собой договор. Будем искренни - хотя бы для того, чтобы в наших произведениях ощущалась индивидуальность. Будем стремиться отражать красоту, а не безобразие - хотя бы для того, чтобы утвердить высокие стандарты красоты. Если мы хотим, чтобы плоды нашего самовыражения видели зрители, будем стараться сделать наши работы содержательными. Если у нас есть выбор, будем созидать, а не разрушать. Если нам дано видение красоты, будем благодарны за это, но не эгоистичны. Жить и работать лишь для себя, использовать искусство как средство выплеснуть неконтролируемый гнев и ничем не сдерживаемую вольность, не подчиняться нормам и этическим стандартам жизни, на мой взгляд, недопустимо. Искусство принадлежит жизни и в конечном счете обычному среднему человеку.
Искусство по сути своей - самоотдача. Подлинный талант в этой области редок. Успешные художники могут радоваться тому, что им, горстке среди толпы, даны глаза, способные видеть глобальную истину, рука, чтобы

запечатлеть ее, сердце, чтобы воспринять, и разум, чтобы понять. То, что мы воспринимаем, мы должны стараться передать другим, по возможности сделав чуть ближе к совершенству. Мне кажется, что это невозможно без терпения, смирения, уважения к жизни и человечеству.

Ответы на вопросы

1. Я не советую выпускникам художественной школы сразу идти во фрилансеры. Постарайтесь найти постоянную работу в художественном отделе или организации. Вам нужно поработать некоторое время, чтобы научиться применять свои знания на практике. Работайте среди других художников. Мы учимся у других.
2. Приступайте к делу, как только установлен срок сдачи работы. Не отставайте от графика. Заканчивайте одну работу, прежде чем начать другую.
3. Пожалуйста, не просите меня искать для вас книги. Большинство книг можно разыскать и выписать через книжный магазин - там есть списки публикаций и издателей. Можно пойти в библиотеку и попросить библиотекаря найти для вас нужные книги. В журналах по искусству обычно тоже бывает раздел заказа книг.
4. Не спрашивайте меня, какие книги вам нужно читать. Читайте все, что можете себе позволить. Уже сейчас начинайте создавать свою библиотеку. Не надейтесь, что какая-то одна книга может охватить всю тему целиком.
5. Не посылайте мне чеков и квитанций об оплате - авторы не занимаются реализацией своих книг. Пишите напрямую в издательство.
6. Пожалуйста, не запрашивайте у меня информацию по приобретению художественных материалов. В большинстве журналов по искусству перечислены адреса магазинов для художников. Они есть в каждом большом городе. Хороший магазин разыщет для вас все необходимые припасы.
7. Какая школа? Решайте сами. Реклама художественных школ публикуется в журналах по искусству, а также эти школы перечисляются в справочниках по учебным заведениям. Напишите им и попросите выслать вам брошюры.
8. Какой курс? Решайте сами.
9. Какие материалы? Решайте сами. Перепробуйте все. Все они практичны, кроме пастели. Но даже ее можно использовать, если зафиксировать и тщательно упаковать для пересылки. Используйте фиксатор для пастели (не для угля).
10. В каком городе лучше работать? Решайте сами. «Столицы» искусства - Нью-Йорк и Чикаго. В каждом большом городе - свои возможности.
11. Не следует копировать вырезки из журналов и пытаться их продать. Все публикуемые изображения защищены авторским правом. В особенности не копируйте портреты кинозвезд и других людей. Вам понадобится их письменное разрешение на публикацию.
12. Я не могу раскрывать имена моделей, изображения которых использованы в моей книге.
13. Единых почасовых ставок на работу моделей не существует. Модель может работать за любую цену, которая устраивает ее и вас, если иное не оговорено ее контрактом с агентством. Услуги модели должны оплачиваться сразу, а не после публикации вашей работы.
14. Диплом художественной школы не нужен для работы в журнальной или рекламной иллюстрации.
15. Цену называете вы или покупатель. Наброски оплачиваются, если они были заказаны клиентом и предоставлены ему, независимо от того, были ли они приняты как основа окончательной работы. Стоимость наброска можно включить в общую цену работы. Цену за окончательную работу следует обговорить до того, как вы начали работать.
16. Если ваш набросок отдали другому художнику для создания окончательной работы, этот набросок должен быть оплачен. Его цену следует вычесть из окончательной суммы, причитающейся второму художнику, и выплатить вам.

17. Когда вам заказывают работу, требуйте сформулировать заказ в письменном виде и скрепить подписью ответственного лица. Это ваше право.
18. Если заказчик требует внести изменения, не оговоренные в первоначальном заказе, понадобившиеся не по вашей вине и не обсуждавшиеся с вами ранее, вам должны заплатить за это. Поправки, необходимые для того, чтобы довести работу до приемлемых или оговоренных

стандартов, выполняются за счет художника. Если изменения или поправки - вопрос личного вкуса, дополнительные расходы (если они есть) следует согласовать с заказчиком до внесения изменений. По возможности старайтесь держаться первоначальной названной вами цены.
19. Если вы создали законченное произведение по заказу, а заказчик его не принял, вы имеете право потребовать оплаты хотя бы части, если не всей оговоренной суммы, в соответствии с затраченными деньгами и временем. Если вы известный художник с установившейся репутацией, ожидается, что ваш клиент достаточно хорошо знаком с вашей работой, чтобы дать вам гарантию оплаты (независимо от того, заплатит ли за работу его клиент в свою очередь). Обычно от художника ожидают, что он пойдет навстречу в разумных пределах. Он должен постараться взглянуть на свою картину беспристрастно и понять, действительно ли сделал все, что мог. Если он увидит, что схалтурил, то ему следует переделать работу без дополнительной оплаты. У всех художников бывают такие случаи. Если заказчик справедлив и пользуется хорошей репутацией, то стоит затратить дополнительные усилия, чтобы не потерять его как клиента, - он оценит ваш непредвзятый подход. Он не обязан платить вам дважды за одну и ту же работу. Если он не даст вам шанса загладить оплошность, то должен по справедливости компенсировать ваш труд и затраты. Если он хочет, чтобы вы переделали работу, не отступая от первоначальных инструкций, сделайте это, не требуя дополнительной оплаты. Но если вас просят переделать работу применительно к новым обстоятельствам, а не вследствие того, что вы выполнили ее некачественно, заказчик должен за это заплатить и о цене следует договориться сразу.
20. Никогда не подавайте в суд на клиента, если у вас нет действительного заказа и соглашения относительно цены, а также доказательств, что вы уже выполняли похожую работу с удовлетворительным качеством для других клиентов. Скорее всего, вашу работу будет рассматривать компетентное жюри, состоящее из известных художников. Если вы уверены, что клиент не использовал и не использует ее, не стоит подавать в суд. Может быть, она в самом деле никуда не годится. Если же вы подадите в суд и выиграете, будьте уверены, что этого клиента вы потеряли, а может быть, и всех остальных тоже. Очень редко бывает, что хорошие художники судятся из-за своей работы. Если заказ очень большой по объему или требует длительного времени на выполнение, это другое дело. Если часть вашей работы была принята и использована, заказчик обязан ее оплатить. Если у вас заключен договор, заказчик несет по нему ответственность.
21. За рекламную иллюстрацию обычно платят больше, чем за иллюстрации к рассказам.
22. Не подписывайте с какими бы то ни было представителями, агентами или посредниками соглашений с пожизненным сроком действия или неопределенными условиями. Может получиться так, что вам до конца жизни придется платить этому агенту процент с любой своей работы, через кого бы вы ее ни нашли. В договоре должно быть четко прописано, что вы платите комиссионные только с тех работ, которые продал для вас этот агент, и притом в течение ограниченного срока. Если вас все устраивает, вы можете возобновить договор с этим агентом, если нет - вы будете свободны и сможете найти другого.

23. Комиссионные агента не должны превышать 25 %. По мере того как вы приобретаете известность, процент должен снижаться, ведь вашу работу становится легче продавать.
24. Комиссионные торговца произведениями искусства могут быть какими угодно - в зависимости от вашей договоренности. У некоторых они достигают 50 %.
25. Нельзя без особого разрешения пересылать изображения обнаженного тела по почте. Любые изображения голого тела, предназначенные для публикации, должны проходить цензуру, кроме случаев, когда они явно представляют собой произведения искусства или используются как иллюстрация в учебнике по искусству.
26. К любой работе, которую вы посылаете куда-либо самотеком, прилагайте оплату обратной пересылки. Журнал не обязан возвращать вам работы и не несет ответственности в случае их потери.
27. Автор не выбирает иллюстратора.
28. Вы не можете заставить заказчика опубликовать вашу работу, даже если она была оплачена.
29. Пожалуйста, не просите у меня никаких адресов.

30. Пожалуйста, не просите у меня оригиналов набросков и картин: ко мне поступает столько запросов, что я физически не могу их удовлетворить.
31. Пожалуйста, не просите у меня автографов. Это очень приятно, честное слово, но у меня нет времени распаковывать, перепаковывать и отправлять обратно ваши книги. Мне очень жаль, и я искренне прошу у вас прощения.
32. Я не могу ни продавать ваши работы за комиссионные, ни приобретать их для себя. Я также не нанимаю художников и не могу выступать в качестве их представителя.
33. Пожалуйста, не присылайте мне свои работы, чтобы я их оценил или покритиковал. В этой книге я дал вам все, что мог, и не могу оказывать дальнейшие услуги своим читателям, хотя и очень сожалею об этом.
34. Пожалуйста, не просите у меня рекомендательных писем. Если ваша работа хороша, вы в них не нуждаетесь. Я не могу отнимать время у собрата художника, ибо время для него драгоценно. Если я сам не стану этого делать, то не могу и просить об этом других. Однажды вы меня поймете.
35. Я бы с удовольствием выделил вам время для личной беседы, но я нахожусь в том же положении, что и мой коллега-художник. Мое расписание забито, и у меня просто нет лишнего времени.
Художник продал свое время: оно принадлежит заказчикам. Он уже не может им распоряжаться.
36. Время, которое я отдал этой книге, было мною оторвано от другой работы, с соответствующей потерей доходов. Я вложил в эту книгу все, что знал, и мне нечего было бы сказать вам при личной беседе. Я заклинаю вас: садитесь в собственную лодку и гребите что есть мочи. Не просите меня решать что-либо за вас. Когда-нибудь вы поймете, что решения надо принимать самому и самому воплощать их в жизнь.
37. Какая бы задача ни стояла перед вами, до вас ее уже много раз решали другие люди. У них получилось, значит, получится и у вас.
38. Я не веду никаких занятий с учениками, ни групповых, ни индивидуальных, поскольку хочу трудиться на ниве искусства, пока могу. Наверно, я мог бы основать художественную школу, но я предпочитаю писать картины. Когда я буду готов выйти на пенсию, надеюсь, у меня будет ощущение, что я заслужил право работать до конца своих дней просто ради удовольствия от работы. Наслаждение заключается в том, чтобы творить, и я предпочитаю быть вечным студентом.
39. Я рад письмам, особенно тем, в которых меня не просят принять какое-нибудь решение.
40. В заключение хочу вас уверить, что искусство таит в себе награду для подлинно смелых.
УДК 741.02,659

ББК 85.15
Л84
Andrew Loomis
CREATIVE ILLUSTRATION
Данный перевод произведения Creative Illustration, впервые изданного в 1947 г., опубликован с согласия Titan Publishing Group Ltd of 144 Southwark Street, London SE1 OUP, England.
Выражаем благодарность Анне Галкиной и Алексею Гриденко за помощь в подготовке русского издания книги.
Эндрю Лумис
ИСКУССТВО ИЛЛЮСТРАЦИИ
Перевод с английского Татьяны. Самсоновой Оформление обложки Сергея Карпухина
В этой книге представлено то, что, по моему опыту, является основой и фундаментом иллюстрации. Насколько мне известно, до меня никто не предпринимал попыток систематизировать и изложить эти основы. Поэтому я решил собрать все столь необходимые познания, черпая их из собственного опыта работы на поприще создания иллюстраций.
Я постараюсь ясно изложить основные принципы, которые относятся скорее к рисунку в целом, чем к рисованию конкретных фигур или других объектов. Я предполагаю, что мои читатели уже умеют неплохо рисовать и имеют некоторую подготовку в этой области. Поэтому данная книга не может служить пособием для ранних опытов начинающего и не будет полезна тем, для кого рисование лишь хобби. Она предназначена для тех читателей, которые собираются стать художниками и готовы приложить все усилия и все усердие, которых требует эта профессия. Достигнуть успеха в искусстве нелегко; для этого недостаточно просто чиркать карандашиком в свободное время. Никакой дар или талант, даже огромный, не избавляет от необходимости знать азы, усердно практиковаться и усердно трудиться. Я не утверждаю, что любой человек может рисовать или писать красками. Я утверждаю вот что: любой, кто умеет рисовать или писать красками, сможет усовершенствовать свое умение, если приобретет дополнительные знания.
Эндрю Лумис
Научно-популярное издание
Эндрю Лумис
ИСКУССТВО ИЛЛЮСТРАЦИИ
Редактор Н. Галактионова Технический редактор Л. Синицына Корректоры Е. Туманова, Т. Филиппова Верстка О. Краюшкиной
ISBN 978-5-389-08759-0
© 1947 Andrew Loomis,
2012 The Estate of Andrew Loomis.
AII rights reserved
© Самсонова Т.П., перевод на русский язык, 2015
© Издание на русском языке, оформление.
ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2015 КоЛибри®
ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» — обладатель товарного знака «Издательство КоЛибри» 119334, Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4
Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru; info@azbooka-m.ru www. azbooka. ru; www. atticus - group. ru
Подписано в печать 07.09.2015. Формат 70x100 V8-Бумага мелованная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 49,02.
Тираж 3000 экз. B-ISO-16767-01-R. Заказ №
Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт». 170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А www.pareto-print.ru
Знак информационной продз^кции (Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)

Лучшая книга по данной теме из всех, какие я встречал.
Норман Роквелл
Я впервые в жизни вижу учебник, столь неоценимо полезный для любого художника, начинающего работу в области иллюстрации. В этой книге есть все.
Артур Уильям Браун
Главное достоинство этой книги в том, что она знакомит не только с технической стороной создания иллюстраций, ведь искусство - это не только умение смешивать краски... Темы, затронутые в ней, гораздо шире - это и природа творчества, и вера в себя, и самодисциплина, и профессиональная этика, и многие другие частные вопросы, решение которых служит главной цели: самосовершенствование... Работы Лумиса - находка не только для тех, кто рисует, но и для творческих людей вообще, а также для тех, кто интересуется искусством, психологией, историей рекламы.
Booklist
Книги Эндрю Лумиса помогли мне расти в жизни и в искусстве. Все мои супергерои родились в конечном счете благодаря трудам Лумиса.
Алекс Росс, иллюстратор комиксов, DC Comics и Marvel Comics
ЭНАРЮ ЛУМИС (1892-1959) - знаменитый иллюстратор и преподаватель Американской академии искусств в Чикаго. Его коммерческие работы в области рекламы, в том числе таких брендов, как Kellogg's, Coca Cola, Lucky Strike, оформления календарей и другой печатной продукции быстро стали популярными, его реалистичный стиль нашел множество последователей. Но больше всего Лумис известен как автор серии пособий по рисованию, которые выходили с 1939 по 1961 год и стали выдающимися бестселлерами. В них затронуты все темы, необходимые для постижения основ трехмерной графики и дальнейшего совершенствования техники: линии, формы, пропорции, перспектива, постановка, светотень, цвет и многое другое. Его книги, написанные увлекательно и с юмором, включающие пошаговые инструкции, полезные советы и великолепные иллюстрации, - это мастер-класс для молодых художников, стремящихся к вершинам профессии.